Milano ...

Francesco Malaguzzi Valeri

COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

Serie I.ª - ITALIA ARTISTICA

26.

MILANO

II.

Collezione di Monografie illustrate

Serie ITALIA ARTISTICA

DIRETTA DA **CORRADO RICCI.**

Volumi pubblicati:

*1. RAVENNA di Corrado Ricci. VI Edizione, con 156 illus.
2. FERRARA e POMPOSA di Giuseppe Agnelli. III Ediz., con 138 illustrazioni.
3. VENEZIA di Pompeo Molmenti, con 132 illustrazioni.
4. GIRGENTI di Serafino Rocco; da SEGESTA a SELINUNTE di Enrico Mauceri, con 101 illustrazioni.
5. LA REPUBBLICA DI SAN MARINO di Corrado Ricci. II Edizione, con 96 illustrazioni.
6. URBINO di Giuseppe Lipparini. II Ediz., con 116 illus.
7. LA CAMPAGNA ROMANA di Ugo Fleres, con 112 illus.
8. LE ISOLE DELLA LAGUNA VENETA di P. Molmenti e D. Mantovani, con 119 illustrazioni.
*9. SIENA d'Art. Jahn Rusconi. II Ed., con 160 illustrazioni.
10. IL LAGO DI GARDA di Giuseppe Solitro, con 128 illus.
11. S. GIMIGNANO e CERTALDO di Romualdo Pàntini, con 128 illustrazioni.
12. PRATO di Enrico Corradini; MONTEMURLO e CAMPI di G. A. Borgese, con 122 illustrazioni.
13. GUBBIO di Arduino Colasanti, con 114 illustrazioni.
*14. COMACCHIO, ARGENTA E LE BOCCHE DEL PO di Antonio Beltramelli, con 134 illustrazioni.
*15. PERUGIA di R. A. Gallenga Stuart, con 169 illustraz.
16. PISA di I. B. Supino, con 147 illustrazioni.
*17. VICENZA di Giuseppe Pettinà, con 147 illustrazioni.
*18. VOLTERRA di Corrado Ricci, con 166 illustrazioni.
*19. PARMA di Laudedeo Testi, con 130 illustrazioni.
*20. IL VALDARNO DA FIRENZE AL MARE di Guido Carocci, con 138 illustrazioni.
*21. L'ANIENE di Arduino Colasanti, con 105 illustrazioni.
*22. TRIESTE di Giulio Caprin, con 139 illustrazioni.
*23. CIVIDALE DEL FRIULI di Gino Fogolari, con 143 ill.
24. VENOSA E LA REGIONE DEL VULTURE di Giuseppe De Lorenzo, con 121 illustrazioni.
*25. MILANO, Parte I. di F. Malaguzzi Valeri, con 155 ill.
*26. MILANO, Parte II. di F. Malaguzzi Valeri, con 140 ill.
*27. CATANIA di F. De Roberto, con 152 illustrazioni.

Ogni volume L. 3,50, rilegato L. 5 - quelli con asterisco L. 4, rilegati L. 5.50

Indirizzare cartolina-vaglia all'Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergamo

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

MILANO

PARTE II.ª

CON 140 ILLUSTRAZIONI

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1906

INDICE DEL TESTO

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Museo Archeologico).

PANORAMA DI MILANO, VISTO DAL CAMPANILE DELLA CHIESA DI S. CARLO.

V.

Lodovico il Moro e la sua corte — Leonardo da Vinci e i pittori Lombardi: il Melzi, il Boltraffio, l'Appiani e il pseudo Boccaccino, il Sodoma, Giampietrino, Cesare da Sesto, il Predis, il Solari, Bartolomeo Veneto, Francesco Napoletano, Bernardino dei Conti, Cesare Magni — L'influsso leonardesco sulla scultura.

L'AVVENTO a Milano di Leonardo da Vinci coincide, all'incirca, con l'inizio del periodo più glorioso per l'arte lombarda e per la grandezza di Milano. Alla morte di Galeazzo Maria Sforza — caduto sotto i colpi di tre congiurati, Lampugnano, Olgiato e Visconti — la seconda festa di Natale del 1476, succeduta alla reggenza Bona di Savoia, questa, pochi anni dopo, non aiutata dai cortigiani, staccata dal figlio Giangaleazzo ancor fanciullo, abbandonò il Ducato, dopo aver assicurato che nella disperazione avrebbe lasciato il Castello e, piuttosto che rimanere, *ascendaria per le finestre, veneria innanti li ponti, se amazaria.* Lodovico Sforza, detto il Moro, zio di Giangaleazzo, le offrì, per calmarla, venticinquemila ducati di pensione, oltre cinquantamila di gioie, un dono e la residenza del Castello di Abbiategrasso che essa accettò, abbandonando per sempre il Castello di porta Giovia. « Le opere di difesa colle quali la duchessa Bona aveva agguerrito la Rocchetta per resistere ai nemici esterni non avevano servito che alla sua rovina; ed il Castello, innalzato con tanti sacrifici per la difesa della dinastia sforzesca, doveva — prima ancora di subire un attacco esterno — servire a procacciare a questa dinastia il primo tracollo » (Beltrami). Scomparve allora la bella figura di uno dei più nobili uomini di Stato del Ducato, Cicco Simonetta, consigliere della

duchessa Bona, che fu decapitato, e il 7 ottobre del 1480 Giangaleazzo, istigato dallo zio, affidò al Moro la reggenza dello Stato; finchè nel 1494, venuto a morte in Pavia Giangaleazzo a soli venticinque anni, non senza sospetto di avvelenamento a colpa dello zio, Lodovico il Moro con diploma imperiale fu nominato duca e, il 26 di maggio dell'anno successivo, fu ornato del manto, berretto e veste ducale nel Duomo *con stupende cerimonie* e Giason del Maino, celebre legista, ne pronunciò l'elogio. In Castello poi, aggiunge con compiacenza il Corio, *furono celebrati li stupendi triumphi quanto al nostro secolo fussino altri.*

Al Moro spettò la fortuna, non disgiunta certamente da accortezza, di poter secondare i tempi nuovi. Egli accolse intorno a sè i migliori ingegni che le arti, le lettere, le scienze vantassero nella regione e fuori: Leonardo, Bramante, Caradosso, Giuliano da Sangallo, Luca Fancelli fra gli artisti, Giorgio Merula, Demetrio Calcondila, Alessandro Minuziano, Bartolomeo Calco, Tommaso Grassi, gli storici Tristano Calco e Bernardino Corio, poi Luca Pacioli, Francesco Filelfo, Costantino Lascaris, il Merula, Dionigi Nestore, il poeta Gaspare Visconti.

Fra i dotti stessi il primo posto spetta a Leonardo da Vinci, l'ingegno multiforme per eccellenza del nostro Rinascimento. All'opera di Leonardo — osserva con ragione il Solmi — ha collaborato il suo secolo, principalmente in Lombardia, dove Lodovico il Moro lasciò liberamente svilupparsi il pensiero moderno, al quale poi attinsero due fra i maggiori uomini nuovi, Gerolamo Cardano (1501-1576) milanese e Bernardino Talesio (1508-1588) di Cosenza, che in Pavia accolse alcuna delle luminose scintille del suo *De natura iuxta propria principia*. Non oseremo dire, col Müntz, che nel movimento intellettuale e nell'importanza delle opere sbocciate in quel periodo di fecondità meravigliosa Milano non abbia rivali che Roma e Venezia: e che Padova, Mantova, Ferrara, Firenze stessa impallidissero al confronto. Ma è certo che la produzione del Bramante e di Leonardo diede allora alla città, nel mondo dell'arte, un impulso non mai raggiunto, e che, come avverte il Piot, verso il 1490, per quanto riguarda l'architettura, a pena l'arte fiorentina poteva gareggiare con le eleganti costruzioni bramantesche.

Beatrice d'Este, moglie a Lodovico, *donna beata e spirito pudico* come la lodava in versi un poeta del tempo, seguì l'esempio del marito al quale ispirò virili risoluzioni e così sincera affezione che, morta lei giovanissima, il Moro ne rimase lungamente desolato e le fece erigere da Cristoforo Solari un grandioso monumento. A meritare le lodi degli intelligenti lo Sforza incoraggiò gli studi, esentò da tributi i collegi di giureconsulti, artisti, medici, filosofi. Il Grassi aveva aperta la scuola gratuita per i poveri, il Calco istituì nuovi insegnamenti, il Piatti dotò cattedre di astronomia, di greco, di logica, di matematica. La prosperità raggiunse un grado non mai conosciuto; nel 1492 la città contava 18300 case, mentre Parigi non ne aveva che 1300. Allo sfarzo della corte il Moro diede esempio nuovo: si videro allora ciambellani e paggi carichi di vesti dorate, cortigiani che portavan braccialetti persin del valore di 7000 fiorini; le pellicce e le piume venivan di lontano e si mandavan artisti come il Caradosso a far incetta di anticaglie e di gioie al di fuori e alla stessa corte dei Medici. Le gioie di Giangaleazzo eran stimate due milioni; fra quelle di Lodovico erano un balasso, una perla, un diamante stimati 85 mila zecchini. « Ad altro non si attendeva — secondo il Corio — che cumular ricchezze; le pompe et voluptate

erano in campo. La corte degli nostri principi era illustrissima, piena di nuove foggie, abiti et pelicce, e questo illustre stato era costituito in tanta gloria, pompa e ricchezza, che impossibile pareva più alto attingere ». Lodovico il Moro — fastoso, potente, energico — riassume tutta la liberalità del rinascimento lombardo; a pena Lorenzo il Magnifico può essergli paragonato, anche se, com'ebbe a notare uno scrittore illustre, non potesse vantare la gloria d'avere ai propri servizi un Bramante e un Leonardo. Il Magnifico era più eletto e geniale ingegno del Moro ed egli stesso, com' è noto, elegante poeta e umanista convinto; ma è certo che Lodovico pure era colto e « fu oltre li altri fratelli dedito agli studi et per il bono ingegno suo facilmente capiva li sensi deli autori, di modo che, fra tutti li altri dominarno mai Milano, fu il più letterato ». Un contemporaneo lo paragona all'Oceano che attira a sè i fiumi, un altro assicura ch' egli ambiva fare di Milano una seconda Atene; Ermolao Barbaro ne cantava in versi le lodi e il Visconti lo chiamava

Principe sagro, egregio tra gli egregi,
Duca di duci e Re degli altri regi.

BOLTRAFFIO: RITRATTO DI LODOVICO IL MORO (COLLEZIONE TRIVULZIO).
(Fot. Anderson).

Appassionato dell'antichità, mandava a Firenze e a Roma a raccogliere oggetti di scavo, ordinava oreficerie *al modo antico* e, per ricevere l'imperatore Massimiliano, faceva erigere un arco di trionfo *al rito romano*. A Milano, a Pavia, a Vigevano ideava piazze e grandi vie piene d' aria e di luce; il carteggio coi suoi architetti (in gran parte inedito) può solo dare un'idea di quella mente assetata di novità edilizie nelle città, di migliormenti nelle campagne e nelle terre minori. A tutte le maggiori fabbriche di Milano è legato il suo nome, ma, oppresse come sono oggi stesso da nuovi edifici, volgari o insignificanti, non possiam più farci idea adeguata degli elogi diretti al Duca dal cronista Cagnola a quel riguardo.

***

Intorno alla grande figura di Leonardo da Vinci s'impernia il movimento d'idee nuove, nell'arte e nella scienza, che caratterizza il Rinascimento lombardo nell'ultimo ventennio del Quattrocento. Egli venne a Milano verso il 1483, sognando imprese grandiose alle quali applicare la mente sua ribelle alle vecchie formule. Il monumento equestre a Francesco Sforza glie ne offrì subito il destro e i molti schizzi preparatorii e l'asserzione di Sabba Castiglioni ci assicurano della sua preoccupazione di far cosa originale e grande. La *Vergine delle Roccie*, la potente composizione della *Cena* nel refettorio dei Domenicani a S. Maria delle Grazie, la decorazione del Castello e specialmente della *sala delle asse* sono troppo rare opere alla nostra brama di conoscer più ampiamente e intimamente il più gran genio artistico che la Lombardia abbia accolto; e non è certamente a Milano che si potran ricercare tracce fresche e vivaci di Leonardo pittore dopo la rovina di quel *miracoloso e famosissimo Cenacolo*, come lo chiama il Bandello, e dopo che la critica moderna ha elevato dubbi sulla paternità artistica dei due piccoli ritratti dell' Ambrosiana e maggiormente sul disegno della testa del Redentore della Pinacoteca braidense.

« IL MUSICISTA » (DOPO IL RESTAURO) — PINACOTECA AMBROSIANA.
(Fot. Montabone).

L' idea del monumento a Francesco Sforza non era sorta spontanea nell'animo di Lodovico il Moro. Già Galeazzo Maria, nel 1473, andava volgendo in mente di onorare la memoria del genitore con una statua equestre: l'orefice Matteo da Civate, al quale il Duca s' era rivolto, aveva risposto *che per fare la dicta opera de bronzo luj era mal pratico de fondere*, ma che tuttavia si sarebbe provato a farla *de rame battuto a martello et dorato*. Rivoltosi il Duca ad Antonio Pollajuolo che preparò due disegni, e ai fratelli Mantegazza, questi risposero che più che eseguirla

in oricalco dorato essi non sapevano: il che ci persuade delle difficoltà che s'incontravano nel fondere in bronzo un'opera di gran mole.

Gli schizzi che ci son rimasti provano che l'idea definitiva del progetto studiato da Leonardo passò attraverso a diverse fasi. Il Courajod trovò in essi due tipi distinti: l'uno di quiete, l'altro di movimento: ora il cavallo è lanciato con violenza estrema quando sul nemico caduto, quando su un tronco spezzato; e il cavaliere tende il braccio in avanti in attitudine di comando, o lo ritira indietro; nell'altra serie il cavallo è riprodotto al passo, calmo, solenne.

I suoi molti disegni di cavalli — nei quali forse troppo facilmente si videro altrettanti pensieri pel monumento — provano che egli, per dirla col Müntz, riprese *ab ovo* gli studi dell'anatomia e della locomozione ippica, pur senza rinunciare a ispirarsi ai monumenti equestri precedenti: e fra questi — ciò che sembra esser stato dimenticato dal Müntz e dal Richter — la statua d'Antonino Pio, erroneamente creduta di Teodorico, detta volgarmente Regisole (storpiatura di *Re Gisulfo*, di cui narravano i vecchi storici), che, proveniente da Ravenna, si conservò fino a tutto il secolo XVIII a Pavia e della quale son numerosissimi ricordi nelle vecchie carte e nelle rappresentazioni dell'arte del Rinascimento lombardo, compreso un bassorilievo dell' Amadeo. In un accenno de' suoi scritti Leonardo loda precisamente *più il movimento che nessuna altra cosa* del cavallo di Pavia, osservando che *l'imitazione delle cose antiche è più laudabile che delle moderne*. Certa riflessiva lentezza inerente al carattere di Leonardo e la grandiosità dell' impresa impediron che l'opera per la quale occorrevan cento mila libbre di bronzo e che doveva esser alta dodici braccia fosse attuata; il modello in creta fu distrutto dalle soldatesche più tardi. Così dell'attività di Leonardo quale

FIGURA MULIEBRE (PINACOTECA AMBROSIANA).
(Fot. Montabone).

scultore non rimangon tracce sicure, poichè alcune opere che qualche studioso vorrebbe attribuire al maestro fiorentino son ben lungi dall'esser riconosciute come tali dalla critica unanime, anche se rivelano la maniera del Verrocchio e della sua scuola dalla quale Leonardo era uscito.

Sull'autenticità dell'esemplare di Londra della *Vergine delle Roccie* o di quello di Parigi la critica ha vivacemente discusso, ma l'accordo non è raggiunto e non lo sarà così presto: identiche di composizione, con differenze lievissime in qualche particolare secondario, egli è certo che da entrambe spira vivace il sentimento leonardesco, sian esse solamente disegnate dal maestro ed eseguite da un allievo, o per intero incominciate o anche ultimate da Leonardo.

Si sa che l'originale di quel quadro fu eseguito da Leonardo e da Ambrogio de Predis pei confratelli della Concezione di S. Francesco a Milano e che i due artisti dovetter chiedere l'intervento del Duca per esser soddisfatti dell'ancona *de figure de relevo misa tutta de oro* che racchiudeva *una nostra dona depinta a olio et due quadri cum dui angeli grandi* eseguita da Leonardo stesso, il quale chiedeva, in caso di non pagamento, la restituzione del quadro. Forse il prezioso quadro fu ritirato da Leonardo e ceduto a Francesco I, come vogliono i difensori dell'autenticità del quadro del Louvre. Se invece si vuol credere agli inglesi, che giuran sull'autenticità del loro quadro, il dipinto sarebbe stato tolto dalla chiesa, se crediamo al Bianconi, prima del 1787, e precisamente nel 1785 come provan varii documenti venuti in luce in questi giorni, e venduto all'Hamilton, da cui passò poi nella collezione del conte di Suffolk e, nel 1880, per 250 mila lire, nella Galleria nazionale di Londra.

Dobbiam quindi limitarci ad ammirare a Milano l'opera del grande e multiforme artista sotto l'aspetto di pittore se non nei discussi ritratti dell'Ambrosiana (il *Musicista*, recentemente ripulito, e il delicato, quasi timido ritratto femminile di profilo) almeno in quel che rimane del *Cenacolo*, il cui stato di deperimento è tale che stringe il cuore. La grande composizione — dipinta a tempera — fu eseguita lentamente, in un periodo di ben sedici anni, a più riprese, se crediamo ai vecchi biografi, nonostante le sollecitazioni del Duca e le lagnanze del priore. Leonardo lavorava intorno alla *Cena* molto saltuariamente e si soffermava lunghe ore a contemplare la parte eseguita senza progredire: oppur troncava improvvisamente il lavoro appena ripreso. « *L'ho anco veduto* — notava il Bandello — *secondo il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie; et asceso sul ponte pigliar il pennello, et una o due pennellate dare ad una di quelle figure, et di subito partirsi et andare altrove* ».

Nel grandioso affresco Leonardo applicò con cura particolare e per la prima volta i suoi studi e le sue teorie sulla rappresentazione dei caratteri. Conservando nella scena quella *simmetria prisca* o *divina proportione* che, per dirla col Solmi, « riluceva in un intelletto ammiratore dei Greci e sotto alle investigazioni scientifiche », egli rappresentò, in una armonia generale rigorosissima nella disposizione dei gruppi e dello sfondo, il tragico momento nel quale Cristo pronuncia, seduto a cena fra gli apostoli, la frase che rivela il tradimento. I disegni che rimangono provano la evoluzione dell'idea dominante nella mente del maestro: lo schizzo del Louvre, con quattro figure raccolte in atto di discussione vivace dinnanzi a una quinta,

sembra la riproduzione di una vera scena, ma non prova d'aver servito da vicino all'opera definitiva come nei due schizzi di un foglio dell'Accademia di Venezia, nei quali la scena è rotta troppo violentemente dalla mossa incomposta dell'apostolo Giovanni arrovesciato col capo innanzi sulla tavola, mentre nel disegno di Windsor l'idea è totalmente cambiata e riproduce il tranquillo momento della comunione. Non è invece opera leonardesca, ma piuttosto uno studio copiato dalla scuola, quando già il dipinto a fresco incominciava a rovinare, il disegno a pastello della testa del Redentore della Pinacoteca di Brera. E, secondo il Dehio, sarebber pur riprodotte direttamente dall'affresco — forse dal Boltraffio — le dieci teste che figurano nella Galleria di Strasburgo, dalle quali sarebbero tolti i noti studi delle teste degli Apo-

LEONARDO DA VINCI : IL CENACOLO (CONVENTO DI S. MARIA DELLE GRAZIE).
(Fot. Alinari).

stoli della raccolta di Weimar attribuibili invece, secondo il Frizzoni, a qualche scolaro di Leonardo che potrebb'essere il Solari, che già lasciò una *copia del Cenacolo* stesso, come la lasciò il Magni. Ma sulle copie del capolavoro può vedersi quanto ne scrisse il Bossi che ne ricordò quasi una trentina che vanno dal 1500 al 1675, anche di maestri stranieri. Lentamente l'idea che prevalse s'andò formando: Leonardo, gironzando mattina e sera nel Borghetto di Milano dove dimorava la plebe più lurida, raccolse schizzi e memorie per l'opera bellissima: là ritrovò il modello pel suo Giuda così potentemente perverso e quel ricco materiale di fisionomie diverse e di caricature che disseminò nei manoscritti e nei disegni. *Quella figura è più laudabile* — egli scriveva — *che con l'atto meglio esprime la passione del suo animo.* Il quadro anche da questo punto di vista rappresenta il capolavoro dell'arte del Quattrocento: nessuno dei maestri precedenti — Giotto nel *Cenacolo* nell'Arena di Padova, Andrea

del Castagno in quello del convento di S. Apollinare a Firenze, il Ghirlandaio nel refettorio d'Ognissanti — aveva saputo riprodurre. come questa volta, la scena grandiosa e il propagarsi, fra i seguaci del Redentore, della terribile novella e la meraviglia, lo sdegno loro, in contrapposto alla calma, forte e rassegnata, del Salvatore del mondo.

« La serena e tranquilla tristezza — riporto ancora una volta le parole del Solmi — di Cristo, mostra di per sè il divino; i moti dei discepoli, nella loro semplicità, dànno l'impressione che una gran parola è stata pronunciata e un gran fatto sta per compiersi. Nella tendenza dei gruppi verso Gesù, solo Giuda fa come un leggero balzo indietro, mentre l'atteggiamento delle labbra e della mano tenta di esprimere una ipocrita ignoranza, ma già la destra afferra la borsa de' denari, e il gomito fa rovesciare sulla tovaglia la saliera. Accanto a Giuda, contrasto sublime, Giovanni, la testa bellissima leggermente inclinata, gli occhi semichiusi dal sonno, le mani con le dita intrecciate. Le bellezze con le bruttezze, era opinione vinciana, paiono più potenti l'una per l'altra ».

GIAN ANTONIO BOLTRAFFIO : MADONNA COL PUTTO (GALLERIA CRESPI). (Fot. Anderson).

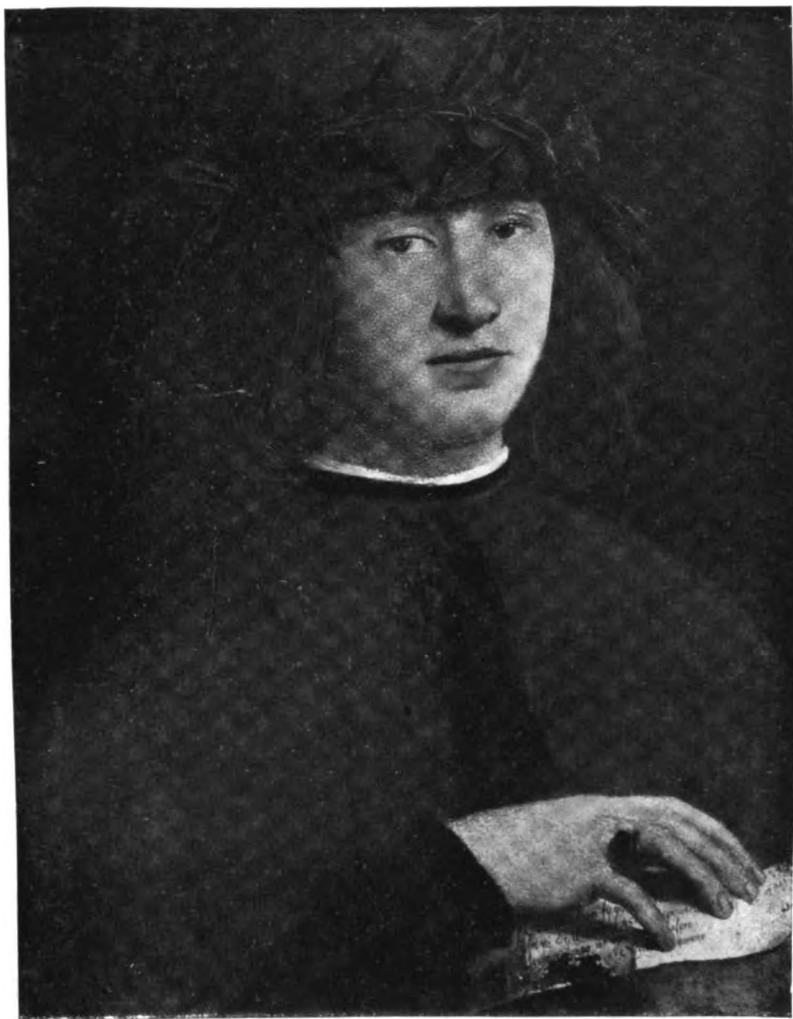
Il Pasquier Le Moine vide l'affresco ancora vivace nel suo colorito originale, lo lodò come opera *par excellence singulière* e rimase ammirato della cura posta dal pittore nel riprodurre i più modesti particolari della mensa.

Ma la rovina del capolavoro incominciò presto: nella metà del Cinquecento già il Lomazzo la diceva « rovinata tutta » e il Vasari, poco dopo, non vi vide « più se non una macchia abbagliata ». I vandalismi dei restauratori e, più tardi, dei soldati quando, nel 1796, un generale repubblicano fece del refettorio una stalla, l'umidità, l'azione atmosferica aumentarono il più gran danno recato all'arte italiana. Oggi le cure più amorose son rivolte ad arrestare il progredire della rovina. Nè miglior sorte incontrarono le figure di Lodovico il Moro, di Beatrice e dei figli Massimiliano e Francesco che Leonardo — come assicura una nota lettera dello Sforza a Marchesino Stanga — dovette eseguire sulla parete di fronte alla *Cena*, ai lati della *Crocifissione* del Montorfano. Il colore è scomparso: gli stessi contorni son stati ripassati da grossolane pennellate opache.

Del ritratto eseguito da Leonardo della nobile, bellissima e colta Cecilia Gallerani *gran lume della lingua italiana* come la chiamava il Bandello, e favorita di Lodovico il Moro dal 1481 al 1494, non si conosce la fine e non siam certo disposti

G. A. BOLTRAFFIO: DUE DEVOTI (R. PINACOTECA DI BRERA).

(Fot. Alinari).

a vedere, col Carotti, nell'angoloso ritratto muliebre della collezione Czartoriski di Cracovia, un' opera leonardesca, ma piuttosto di Ambrogio de Predis. Di Lucrezia Crivelli, altra amante dello Sforza, si crede da qualcuno sia arrivata fino a noi il ritratto leonardesco nella *belle Ferronière* del Museo del Louvre, che però molti cri-

G. A. BOLTRAFFIO: RITRATTO DI GIROLAMO CASIO (R. PINACOTECA DI BRERA).
(Fot. Montabone).

tici tolgono dal novero ristrettissimo delle opere indiscusse del maestro, mentre altri — il Venturi a mo' d'esempio — la ritengon sua, ancor di gusto toscano ed eseguita a Milano.

A Milano, secondo il Marks e il Cook, sarebbe stato eseguito, anteriormente al 1500, il cartone della prima idea del gruppo di S. Anna, con la Madonna e il

Bambino, che trovasi oggi nella Royal Accademy di Londra, mentre un secondo cartone, eseguito da lui più tardi, avrebbe servito alle numerose copie oggi sparse in diverse gallerie; la pala che il pittore stesso trasse da quel disegno si conserva

MARCO D'OGGIONO : GLI ARCANGELI (R. PINACOTECA DI BRERA).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

nel Museo del Louvre. Quanto alle decorazioni leonardesche nel Castello Sforzesco — nella sala detta delle Asse, eseguite fra il 1496 e il 1498 — un foltissimo pergolato arricchito da corde dorate a nodi raggruppati intorno alla serraglia in cui campeggia lo stemma ducale (decorazione recentemente restaurata sotto la direzione di Luca Beltrami) — e nella saletta negra (nella quale il Müller Walde vide l'ispirazione di-

MARCO D'OGGIONO: TRITTICO (GALLERIA CRESPI).

(Fot. Anderson)

retta di Leonardo) dobbiam limitarci, dato il carattere sintetico di questo scritto, e la loro importanza, limitata alla decorazione, a ricordarle senza entrare nell'esame critico dell'attribuzione.

« Leonardo — riporto una frase del Venturi che spiega bene la poca attività del maestro nel campo della pittura — lasciava spesso la cura di condurre a fine le sue creazioni ai discepoli. Sospinto da irresistibile bisogno di nuovo, eccitato ad ogni visione delle cose, nelle quali penetrava coi grandi occhi indagatori, irrequieto per il sentimento della perfezione, che gli schiudeva innanzi orizzonti sempre vasti, poco dipinse. Dubitava sempre di sè e andava dicendo: « Quel pittore che non dubita, poco acquista ». Lasciò quindi imperfette la maggior parte delle opere a cui mise mano, perchè voleva rendere l'anima delle cose e trovò la materia sorda ».

Leonardo, anche considerato come architetto, può esser collocato fra i maggiori, come provan le conclusioni del Geymüller; ma l'opera sua dev'esser studiata esclusivamente su' suoi disegni che rivelano una derivazione diretta dall'arte di Brunellesco: all'influenza di Bramante tuttavia egli non rimase estraneo e con lui rimase in rapporti per molti anni alla corte del Moro. Alla scelta d'un progetto ispirato alle tradizioni lombarde nella costruzione del tiburio del Duomo — pel quale uno schizzo del *Codice Atlantico* presso la Biblioteca Ambrosiana è prova del suo interesse al monumento di fronte a certe tendenze d'oltr'Alpe che avrebber voluto dar sviluppo alla fabbrica sulla fronte anzichè nel punto d'incrocio delle navate — non rimase certamente estraneo il parere dato da Leonardo, che vi si applicava volentieri; « *magistro Leonardo Fiorentino me ha dicto sarà sempre aparechiato omne volta sji rechiesto* », assicurava Bartolomeo Calco al Duca in una lettera del 1490 che trovo fra il carteggio sforzesco.

Eccellente ingegnere militare, Leonardo prestò molte volte il proprio ingegno multiforme a disposizione del Duca, sia per dare al Castello di porta Giovia una forma opportuna alla resistenza agli attacchi, studiando l'attuazione di un canale di comunicazione fra il fossato di cinta e i così detti redefossi per innondare il primo in caso di bisogno e rafforzando la ghirlanda con una serie di muri paralleli geminati, sia progettando una strada segreta e un rivellino fondato sul precetto vitruviano degli ingressi obbliqui, sia progettando persino una così radicale modificazione del piano generale dell'edificio da prevenire molti dei concetti che saranno la base delle fortificazioni nel secolo successivo. Alla fertilizzazione dei vasti latifondi della Lomellina il Moro adoperò largamente Leonardo che si affaticò in opere d'idraulica e di architettura così che il Naviglio fu dovunque apportatore di beneficio e le terre s'andaron popolando di pastori e di case e sorser le grandi fabbriche ducali della *Sforzesca* da prima, del Castello di Vigevano poi.

I manoscritti di Leonardo rivelan la preoccupazione continua di quella mente superiore per ogni nuovo problema che andava intravvedendo durante le sue peregrinazioni: or pensa ai lavori di una scala per raddolcir l'impeto dell'acqua che cadeva in basso dai prati della Sforzesca « e per tale scala è disceso tanto terreno che assecò, cioè riempiè un padule e se si è fatto praterie di padule di gran profondità » (febbraio 1494) e in tal modo la causa stessa di un danno si muta, per opera del suo genio, in ragione di beneficio; or fa calcoli intorno alla cavatura di un canale di trenta metri; or s'appresta al rilievo del Naviglio della Martesana. Di quando in

quando si raccoglie nel silenzio e nello studio, e dedica ricerche e interi volumi di appunti all'anatomia artistica, alla prospettiva e, persuaso che la scienza esige un uso costante e ben definito dei vocaboli, si dà allo studio sistematico sul valore e

ATTRIBUITO AL SODOMA : LA VERGINE COL BAMBINO (R. PINACOTECA DI BRERA).

sul significato dei termini volgari, e ripassa il latino, la grammatica del Donato, il vocabolario di Giovanni Bernardo, gli avverbi e le proposizioni, declina nomi, coniuga verbi. Eppure così serie doti di ricercatore indefesso di scientifiche verità non andaron disgiunte dalle più geniali qualità, tanto che Leonardo rappresenta veramente il più meraviglioso esempio di perfetto ingegno che vanti la nostra razza. « Spiccarono in

Leonardo — assicurava il Giovio — pregi di grande compitezza, accostumatissime e generose maniere, accompagnate da un bellissimo aspetto; e poscia ch'egli era raro e maestro inventore d'ogni eleganza e singolarmente dei dilettevoli teatrali spetta-

GIAMPIETRINO: MADONNA COL PUTTO (GALLERIA CRESPI).

(Fot. Anderson).

coli, possedendo anche la musica, esercitata sulla lira in canto dolcissimo, divenne caro, in supremo grado, a tutti i principi che lo conobbero ».

Più tardi, quando la guerra con la Francia sarà imminente, Leonardo, nominato *ingegner camerale*, sospenderà i suoi studi prediletti e i lavori di decorazione dei *ca-*

merini del Castello, per sopraintendere « ai fiumi, ai navigli, alle muzze, ai fossi e alle altre acque, che da essi derivano e quindi riparare i canali, e le bocche pubbliche e private » e si applicherà alle *conche* e sistemerà con un fossato interno la *Martesana*, convinto che *nessun canale, ch'esca fuori de' fiumi, sarà durabile, e l'acqua del fiume, d'onde nasce, non è integralmente rinchiusa*, superando le difficoltà per condurre l'acqua dall'Adda a Milano. Da alcuni disegni del Codice Atlantico si vede come Leonardo avesse studiato con amore il problema della navigazione dell'Adda. Compiuto già il canale della Martesana, l'Adda opponeva pericoli e difficoltà permanenti alla navigazione nel tronco fra Brivio e Trezzo; gli studi relativi al corso dell'Adda furon poi promossi da Francesco I di Francia con un annuo assegno, e compiuti fra il 1516 e il 1518 quando Leonardo era già in Francia al servizio di quel Sovrano; il Beltrami arguisce logicamente che Leonardo, essendosi già interessato di quel problema di navigazione, avesse poi consigliata e spronata la generosità del Re, guadagnandosi in tal modo un nuovo titolo alla riconoscenza dei lombardi.

Sulla fondazione di un' *Accademia Vinciana*, supposta da qualche scrittore, non insisto, anche perchè la questione è di assai dubbia importanza, nè egli, nè il Vasari, nè i documenti del tempo la ricordano, e, nonostante quanto ne pensasse il Müntz — del quale ricordo con rammarico che la promessa d'inviarmi il risultato di nuovi suoi studi su quell' argomento rimase purtroppo inadempiuta per la compianta scomparsa dell'attivissimo scrittore — è a credere col Solmi, con Paul Errera e con molti altri che una tale Accademia non sia mai esistita. La frase *Academia Leonardi Vinci*, che si legge in diversi pazienti disegni a intreccio cari al grande artista (che verosimilmente volle alludere al proprio nome con gli intrecci della pianta del vinco che caratterizza con la sua vegetazione il villaggio toscano Vinci, come quelli di Vinciolo, Vincigliata ecc. e che fan pensare ai *legami con sì dolci vinci* ricordati da Dante) non vuol dire fors'altro — a mio pensare — che: passatempo, disegno, schizzo di Leonardo da Vinci, secondo un antico e vario significato di quella prima parola.

AMBROGIO DE PREDIS : MADONNA COL PUTTO.
(GALLERIA CRESPI). (Fot. Anderson).

Ma già il pericolo francese incombeva sul Ducato e sull'Italia intera e Leonardo si lamentava con lo Sforza — preoccupato da ben altre cure — di non poter compiere *opere di fama, per le quali io potessi mostrare a quelli che verranno, ch'io sia stato.*

***

Già Luigi XII, Venezia e il Pontefice progettavano la divisione del Ducato, e benchè il Moro si fosse assicurato con la sua politica machiavellica l'aiuto di Ferrara, di Firenze, di Bologna, di Mantova, del Re di Napoli, di Massimiliano, persino del Turco, nel 1499, quando l'esercito francese invase la Lombardia comandato dal maggior nemico degli Sforza, Gian Giacomo Trivulzio, in meno di venti giorni tutto lo stato fu in potere del Re di Francia. Il 6 d'ottobre, per tradimento del castellano Bernardino da Corte, la capitale stessa del Ducato cadde in mano dell'invasore. *Confesso*, avrebbe detto il Moro quando poco prima aveva addensato, sul reame di Napoli, invitando Carlo VIII ad impossessarsene, un turbine che avvolse e poco dopo annientò lui stesso, *che ho fatto gran male all'Italia, ma l'ho fatto per conservarmi nel loco in cui mi trovo*; l'Italia, allora e dopo, quando il malo esempio trovò troppi spietati imitatori, non gli tenne certamente per buona la scusa ed ebbe a rimpiangere che le teorie del Machiavelli avesser prodotto al paese sciagura così enorme.

Re Luigi entrò solennemente in Milano da porta Ticinese, e fissò la sua dimora in Castello « et quando lo vide così bello et fornito di artelaria molto restò maravigliato et grandemente improperò quello nuovo Juda di Bernardino da Corte ». Il Moro non si perdette d'animo e, con l'aiuto dell' imperatore e col tesoro che s'era portato seco, assoldato un grosso nerbo di truppe tedesche e svizzere, tentò ricuperare il Castello che, eretto a difesa della dinastia sforzesca, subì il primo assalto precisamente per parte di uno Sforza. Ma il tentativo andò a vuoto e il Moro, abbandonata Milano, si portò sotto Novara, dove, tradito dai suoi, fu fatto prigioniero dai Francesi. La dominazione dei quali sullo stato doveva durare dodici anni, finchè, nel 1512, scosso il prestigio di Francia dalla Santa Lega capitanata da Giulio II, vinte le armi francesi a Ravenna — dove il conte Gastone de Foix, il giovane comandante delle milizie di Francia, rimase ucciso, sembra, dai guasconi *per torli lo sajono che valea meara di scudi* —, Massimiliano Sforza primogenito di Lodovico ottenne il Ducato coll'appoggio del papa e dell'imperatore. Più tardi, quando a Melegnano, nella famosa battaglia che fu detta dei giganti, furon decise, in favor di Francesco I, le sorti del Ducato, succedette quella dominazione francese a Milano che non finì che nel 1522 allorchè la battaglia della Bicocca fiaccò la potenza francese in Lombardia e lo stato si trovò nelle mani di Carlo V che ne dispose in favore di Francesco II Sforza: e la lunga, fatale, opprimente dominazione spagnuola incominciò.

La signoria sforzesca, ridotta a una parvenza, si spense con Francesco II che, morendo nel 1535 senza prole, dichiarava suo erede Carlo V.

***

La caduta della signoria di Lodovico il Moro nel 1499 rappresenta il maggior danno per l'arte lombarda, la quale, giunta al suo apice, dovette piegare sotto la sferza degli avvenimenti politici. Fu una fuga generale: artisti, dotti, umanisti non pensaron

che a porre in salvo robe e persona. Bramante partì per Roma dove doveva percorrere il suo cammino trionfale indirizzando su nuova via l'arte delle seste. Leo-

CESARE DA SESTO : LA VERGINE COL BAMBINO (R. PINACOTECA DI BRERA).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

nardo, con lettera di cambio del 14 dicembre di quell'anno, mise in salvo presso lo spedale di Santa Maria Nuova di Firenze il suo denaro e, nel cuor dell'inverno, insieme all'amico Luca Pacioli e al suo fedele Salaino, si avviava a Venezia. Sulla

laguna e, poscia, a Firenze lavorò ben poco d'arte, *impacientissimo al pennello* come egli era, e tutto assorto in continui e nuovi problemi scientifici: tuttavia il ristretto elenco delle sue opere ne annovera ancor qualcuna anteriormente alla partenza del maestro per la Francia.

ANDREA SOLARI. IL « RIPOSO » NELLA FUGA IN EGITTO (MUSEO POLDI-PEZZOLI).

I germi dell'arte e della scienza lasciati da lui in Lombardia si svilupparon spontaneamente e rigogliosamente come in terreno fecondo, ma, per quanto riguarda l'arte, diciamolo senza ambagi, la presenza di Leonardo, se impresse un potente risveglio alle forze locali, le attrasse nell'orbita della propria potente attività e tolse

che vi si innalzasse una scuola, con caratteri proprii, originali, lombardi sulle basi costrutte dal Butinone, dallo Zenale, dal Civerchio, dal Foppa, dal Bergognone. Solamente la scultura — se se ne eccettua Cristoforo Solari che nel suo *Adamo*, nel *Cristo alla colonna* (e in qualche altra statua men sicuramente sua lungo i finestroni del Duomo) rivela l'influenza leonardesca — rimase quasi interamente estranea all'espandersi delle formule messe in onore dal grande maestro fiorentino. L'Amadeo e i suoi seguaci — specialmente per effetto di certo isolamento derivante dal fatto che il centro principale della loro attività rimase quasi sempre la Certosa di Pavia — continuaron l'ascensione della loro parabola artistica, senza perder nulla delle loro buone e cattive qualità prettamente regionali.

Leonardo predilesse sopra gli altri suoi seguaci in arte Giovanni Antonio Boltraffio e Marco d'Oggiono. Quanto al Salai o Salaino « il quale era vaghissimo di grazia e di bellezza, avendo begli capelli ricci ed inanellati e pe' quali Leonardo si dilettò molto, ed a lui insegnò molte cose dell'arte », confuso da qualche vecchio scrittore con Andrea Solari, nessuna opera sua sicura ci può dare il giusto valore de' suoi meriti artistici, e i dipinti che gli vengon attribuiti — una tavola (n. 316) nella pinacoteca di Brera, un dipinto nell'Ambrosiana, un altro negli Uffizi — lo rivelano un imitatore più che uno scolaro di Leonardo. Altro prediletto da Leonardo, del quale invano si cercherebbe un'opera sicura — quando non sia un disegno col suo nome dell'Ambrosiana — è Francesco Melzi gentiluomo milanese, al quale Leonardo lasciò, in testamento, *in considerazione dei servigi amorevoli ricevuti da lui*, i suoi libri, i suoi disegni e una somma di denaro; benchè in una lettera pubblicata dal Campori diretta al duca di Ferrara sia detto che il Melzi *fu creato de Lionardo de Vinci et herede et ha molti de' suoi segreti, et tutte le sue opinioni, et dipinge molto bene*, è a credere ch'egli fosse dilettante più che pittore di professione. Il Morelli, non sapendo a quale fra i seguaci di Leonardo attribuire un quadro della galleria di Berlino, mise innanzi l'ipotesi che potesse essere del Melzi.

ANDREA SOLARI: ECCE HOMO (MUSEO POLDI-PEZZOLI).
(Fot. Brogi).

Di nobile famiglia nacque pure il Boltraffio nel 1467 e coprì diverse cariche pubbliche a Milano: Leonardo gli apprese la sapienza del modellato, il colorito caldo e delicato nei chiaroscuri, l'esecuzione sicura e diligente. La sua natura non

lo portò a composizioni drammatiche, ma piuttosto alle serene rappresentazioni di Madonne e di santi e ai ritratti « tutti nobilmente concepiti ed egregiamente modellati » per dirla col Morelli. Lavorò anche a Roma. Nella collezione di Brera i *Due devoti* e il *bel ritratto del poeta Casio*, nel museo Poldi-Pezzoli la *Madonna col Bambino che sta raccogliendo un fiore*, una seconda nella collezione Crespi, il *ritratto* nella collezione Frizzoni e un altro ancora nell'Ambrosiana son le opere principali che a Milano permettono di conoscerne lo stile pieno di attrattive. Marco d'Oggiono lavorò invece specialmente a fresco, a Milano, seguendo la maniera di Leonardo nei tipi, nei contrasti di chiaroscuri, nella vivacità del colorito, rimanendogli ben inferiore nel modellato, nelle sfumature, nell'intensità del sentimento, anche quando nei piccoli quadri (come nel *Salvator Mundi* della galleria Borghese che fu ritenuto un tempo come opera di Leonardo stesso) raggiunse un grado di morbidezza che invano si cercherebbe ne' suoi affreschi troppo chiassosi e fuor di tono.

ANDREA SOLARI: MADONNA COL BAMBINO (MUSEO POLDI-PEZZOLI).

(Fot. Montabone).

La maggior parte delle sue opere — nelle quali il trasmodare delle forme leonardesche, gli occhi gonfi, gli zigomi troppo distanti fra loro, le mani dalle dita molli e senza ossa son sue caratteristiche — si conserva a Milano. Nella sola galleria di Brera sono gli affreschi già nella chiesa della Pace, due tavole provenienti da Lodi nella sala XIV e la nota composizione degli *arcangeli che abbattono il demonio*, piena di dignità e di grazia leonardesca attraverso le solite forme e il colorito un po' pesante. Un suo imitatore, secondo il Morelli, è quel maestro Nicolò Appiani, o *de Aplano* come lo chiaman le vecchie carte, che lavorò pel Duomo dal 1511 in avanti. Il Morelli e un vecchio catalogo, ricordando inesattamente il Torre, attribuirono all'Appiani due tavole — l'*Adorazione dei Magi* e il *Battesimo di Gesù* — provenienti dalla chiesa di S. Maria della Pace, ora a Brera, senza avvertire che, al contrario, il Torre le attribuì a Marco d'Oggiono. Così nacque l'attribuzione all'Appiani — del quale non si conosce nessuna opera sicura — dei quadri che sarà più prudente ascrivere alla scuola leonardesca in genere, pur notanto che posson appartenere al maestro conosciuto come il *pseudo Boccaccino*: un maestro questi che, abbandonata Milano forse all'epoca della caduta della signoria del Moro, si stabilì a Venezia e risentì altre influenze locali.

Fra gli scolari di Leonardo che ne sentiron direttamente la grande arte son ancora Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, Giampietrino, Cesare da Sesto. Nei loro dipinti, o in una buona parte, le forme, i tipi, il colorito, il paesaggio del maestro

ritornano amorosamente, diligentemente, quasi con la sola preoccupazione di avvicinarsi il più che sia loro possibile al prototipo anzi che tentare nuove vie.

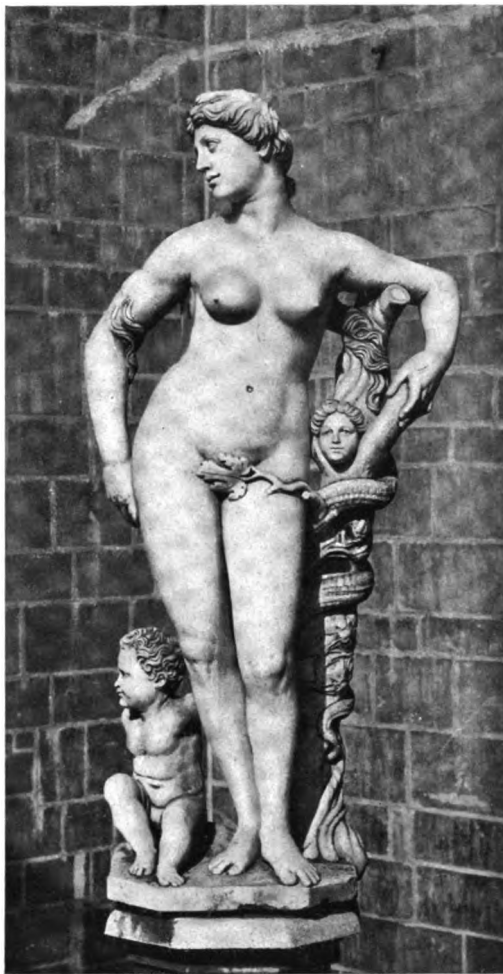
Il Sodoma, nato a Vercelli nel 1477, venne presto a Milano e da Leonardo avrebbe tolta « quella sua maniera di colorito acceso recata di Lombardia » secondo il Vasari; così che nel 1501, quando gli agenti degli Spannocchi lo condussero a Siena, egli avrebbe potuto recare nell'inaridita scuola senese il valido elemento di un' arte luminosa ed elevata. È in Toscana che l'arte di questo attivo maestro può esser studiata a dovere. A Siena le sue opere produssero — come osserva, a mo' di conclusione in un suo acuto studio sul pittore, il Frizzoni — un generale rinnovamento, una rigenerazione a più efficaci espressioni di vita, di grazia e di naturale varietà. A Milano, la dolcissima *Madonna col Bambino* di Brera che gli viene attribuita, a qualche studioso par troppo affine all'arte leonardesca per doversi attribuire al Bazzi.

ANDREA SOLARI (?): G. CRISTO BENEDICENTE (GALLERIA CRESPI). (Fot. Anderson).

Di Gian Pietro Rizzi, detto Giampietrino, è tutt'altro che sicura la identificazione della personalità artistica, per la mancanza di opere firmate: gli vengon attribuite molte delicate composizioni, di leonardesca derivazione, fredde di toni, sentimentali, delicate. Qualche volta, come nella dolce *Madonna col Bambino* della collezione Crespi, più che nelle due *Maddalene* di Brera, e in una terza della Pinacoteca comunale nel Castello Sforzesco, egli trova una gaiezza di colorito, un equilibrio di toni, un intenso sentimento per lui singolari. Ma quando svolse scene bibliche o mitologiche, sotto l'influsso, e forse, come sospettò il Morelli, con la stessa collaborazione di pittori dei Paesi Bassi che dopo la morte di Leonardo frequentemente pellegrinarono in Italia, allora eccedette nella misura e smarrì la soavità d'espressione antica.

Meno originale del Sodoma, ma più colorista del tetro Giampietrino, è Cesare da Sesto. La *Adorazione dei Magi* di casa Borromeo è, pel Morelli, la più antica sua opera e rivela lo studio sulle opere di maestri toscani come Lorenzo di Credi e l'Albertinelli, spiegabile con le peregrinazioni del pittore. Della sua prima epoca

CRISTOFORO SOLARI : ADAMO (DUOMO). (Fot. Alinari).

è una delicatissima Madonna nella galleria di Brera. Altra opera della sua giovinezza è un tondo con la Madonna e due bambini della collezione Melzi d'Eril; le figure vi sono di una rara morbidezza e di una grande trasparenza di colorito e rivelan l'influenza toscana. Anche questo grazioso dipinto fu dunque verosimilmente eseguito anteriormente al suo viaggio a Roma e prima di risentire il fascino dell'arte leonardesca. Il *Battesimo di Cristo*, che nel 1595 si trovava in casa del senatore Galeazzo Visconti, è ora nel palazzo del duca Scotti e la grandiosità dello sfondo di paesaggio fa pensare all'accenno del Vasari sul conto del Bernazzano eccellente nel dipinger paesi e che si sarebbe legato a Cesare da Sesto nell'arte. Dal 1507 al 1512 quest'ultimo ebbe modo di studiare a Milano la grande opera leonardesca come diversi quadri provano. Finì coll' entrare nell' orbita della maniera raffaellesca, come assicura la grande pala, già in S. Rocco, ora nella collezione Melzi d'Eril, nella quale è dunque documento del principio e della fine dell'arte del pittore.

CRISTOFORO SOLARI : EVA (DUOMO). (Fot. Alinari).

Il Morelli riuscì, pel primo, a chiarire l' attività e i caratteri di un altro pittore leonardesco, che egli pose fra quelli che indirettamente sentiron l'influenza del grande fiorentino: Gio. Antonio de Predis, la cui maniera può esser studiata prendendo a punto di partenza il ritratto firmato e datato 1502, di Massimiliano I nella collezione Ambras a Vienna, del quale uno schizzo è, per alcuni, nell'Accademia di Venezia insieme a quello del ritratto di Bianca Maria Sforza moglie dell'imperatore stesso. Anche un bel ritratto di giovane, esposto a Londra nel Burlington Fine Arts Club nel 1898, reca, con la data 1494, la sigla del Predis. Del pittore il primo ricordo è del 1482 per un dono fattogli da Eleonora duchessa di Ferrara — forse in compenso di qualche pittura recatale da Milano — ed è già chiamato *dipintore de lo Ill. Sforza*. Trovo, nelle carte sforzesche del tempo — oltre le poche notizie conosciute sul conto suo — che nel 1494 aveva eseguito una *Maestà* che, riposta *con alcuni altri designi* in una cassa, fu spedita in Germania a Bianca Maria Sforza, della

quale aveva già eseguito *uno dissegno de carbone* e stava preparando *uno retracto colorito* che potrebbe ben esser quello dell'Ambrosiana — già ritenuto di Beatrice — che il Morelli attribuì al nostro e ricordato anche dall'anonimo Morelliano come *de mano de milanese* di cui non fece il nome. Il Predis collaborò, con Leonardo, nel dipingere la *Vergine delle Roccie* e, secondo il Venturi, precisamente per l'esemplare della National Gallery, « solo traducendone i cartoni sotto la sapiente direzione di lui, eppur cadendo negli eccessi suoi propri di colorito e slargando i contorni che si vedono più ristretti e più giusti nella « Vergine delle Rocce » del museo del Louvre, dove del resto manca la spontaneità di Leonardo, quel segno che si determina senza sforzo, soavemente, quel chiaroscuro coi più lievi trapassi di grado che sa la sostanza delle cose e il loro fondamento interiore ». Per questo il critico attribuì al Predis la *Madonna col Bambino* della collezione Crespi, che di Leonardo ha l'eco delle forme elette, uno sfumato delicatissimo, ma durezze e rigonfiamenti che sembran tolti all'ingrosso dalla *Madonna delle Roccie.*

Il Löeser, trovando in un disegno dell'Ambrosiana pel ritratto del piccolo Francesco Sforza (che figura nella pala con tutti i componenti la famiglia ducale nella collezione di Brera) i caratteri del Predis, attribuì a lui la pala stessa, nella quale invece il Frizzoni trovò « la mano di un pittore che dovette aver subito ad un tempo l'influenza del vecchio caposcuola lombardo Foppa e del maestro toscano Leonardo, di fresco venuto in Lombardia ».

Si vide già che cosa pensiamo del quadro che tanto filo da torcere diede e darà agli studiosi e che fu eseguito, come notammo, non prima del 1494. È certo che in quell'epoca il Predis era precisamente l'artista che, dopo Leonardo, pareva più indicato per eseguire un tal dipinto fatto a cura di Lodovico il Moro, del quale Ambrogio era ai servigi; qualche accenno indiretto dei documenti conforterebbe l'idea che il *maestro della sala sforzesca* — come la prudenza consiglia per ora di indicare l'ignoto pittore — possa essere il Predis, del quale d'altronde l'attività è stata fin qui studiata in modo incompleto e quasi esclusivamente quale ritrattista. Il fatto che fin dal 1482 — prima dunque dell'arrivo di Leonardo a Milano — il Predis era già pittore apprezzato alla corte sforzesca ci assicura che le origini dell'arte sua vanno ricercate fuor dell'orbita leonardesca e probabilmente in quella del Foppa dominante allora sull'arte della regione lombarda. Forse era parente di Ambrogio quel Cristoforo Predis che ornò di miniature alcuni codici della biblioteca reale di Torino, del Santuario di Varese, dell'Ambrosiana, e che fiorì nella seconda metà del XV secolo.

Un artista attraentissimo, che seppe fondere una perfetta conoscenza del disegno, rara nella scuola lombarda, con la soavità del colorito e col sentimento leonardesco, è Andrea Solari. Questo maestro occupa nella scuola lombarda un posto particolare e, per l'incisività del disegno e per la tecnica, ne è il più eminente rappresentante. Figlio di un Bertolo o Bertóla e fratello di Cristoforo detto il *Gobbo* scultore, da questi apprese forse i primi elementi dell'arte e lo accompagnò, nel 1490, a Venezia, dove risentì probabilmente l'influsso di Antonello da Messina più che di Giovanni Bellini, ciò che spiega il carattere affine a quel primo maestro in alcuni ritratti di Andrea. A Venezia eseguì forse i dipinti segnati ANDREAS MEDIOLANENSIS e più sicuramente quello di Brera con la Vergine col Figlio fra i santi Giu-

seppe e Gerolamo, del 1495, già in S. Pietro Martire a Murano. Forse Andrea rimase a Venezia anche quando il fratello era già ritornato a Milano, perchè trovo che appunto in quell'anno Cristoforo cercava di succedere ad Antonio Mantegazza nella carica di architetto della Certosa di Pavia. La fama del pittore giunse in Francia, dove il cardinale d'Amboise nel 1507 lo invitava a stabilirsi quale *peintre de monseigneur* per decorare la cappella del castello di Gaillon: di là passò forse in Fiandra, come lascerebbe credere uno spiccato carattere fiammingo di talune sue opere di quel tempo. Nel 1514 era forse a Roma insieme a Cristoforo, come fa supporre l'epigrafe sulla tomba del fratello Alberio, nella chiesa della Carità, ricordata dal Bertolotti. Nel 1515 era di nuovo a Milano e intorno a quest' epoca dipinse forse la pala della Certosa pavese. Nel 1520 era ancora a Milano, compagno allo Zenale

FRANCESCO I (CASTELLO SFORZESCO).

nei lavori del Duomo. Nel libro dei censiti nel 1522 della parrocchia di S. Babila, dove egli abitava, è ricordato Cristoforo Solari, ma non Andrea; forse questi era già morto o non ritornato da Roma.

Anche nelle sole opere che si conservano a Milano è possibile constatare l'evoluzione artistica del maestro attraverso le sue varie maniere.

L'*Ecce homo*, su tavola, della galleria Crespi appartiene alla giovinezza del pittore e deriva dall'*Ecce homo* di Antonello da Messina nella raccolta Spinola a Genova, benchè più addolcito nei contorni e nel modellato. « Dall'*Ecce homo* della galleria Crespi, Andrea passò a dipingere l'altro del museo Poldi-Pezzoli, in una forma più monumentale, direi, e con ricerca maggiore dell'effetto: la scollatura rettangolare della tunica, accenno ad una forma contemporanea del costume, sparisce, e il manto tradizionale copre appena la spalla sinistra, lasciando ignude le carni marmoree del braccio destro e del petto; la testa più larga con gli zigomi più ampli, secondo il carattere semi-fiammingo del quadro di Antonello, prototipo, diviene più rettangolare. Ma nell'intento d' idealizzare la forma, di nobilitarla, Andrea Solario perdette la primitiva verità e la forza d'espressione: l'*Ecce homo* della galleria Crespi guarda intensamente, con gli occhi stretti per lo spasimo, e socchiude le labbra amaramente, mentre quello del museo Poldi-Pezzoli guarda basso, con occhi incantati, come se il dolore gli avesse spento il pensiero. Lì il Dio nelle sofferenze umane, e che pur sembra ricercare la pietà ne' cuori della folla, a cui si presenta col capo leggermente curvo; qui il Redentore in un marmoreo simulacro; quello attrae per la umanità che riluce traverso il dolore, questo per la bellezza della forma insanguinata » (Venturi). Di quel primo periodo è pure la *Madonna che allatta il Bambino* della collezione Crespi, che, pur conservando qualcosa del tipo dell'esemplare braidense, preannuncia già la celebre Madonna *au coussin vert* del Louvre, alla quale si può avvicinare quella del museo Poldi-Pezzoli recante il n. 602. Nella stessa collezione Crespi la figura dell'*Addolorata* precede a sua volta quella in atto di seguire molto naturalmente e con profondo sentimento della composizione il Redentore sotto la croce, ch'è nel Poldi-Pezzoli attribuita al Luini e che il Venturi ascrisse al Solari. Da Venezia proviene pure un'altra *Madonna col Figlio* del Solari, nella pinacoteca di Brera (n. 283). Di caratteri più schiettamente leonardeschi è, secondo il senatore Morelli, la figura del *Battista* nello stesso museo Poldi-Pezzoli, eseguita nel 1499, mentre in questa stessa raccolta il *Riposo in Egitto* fu eseguito nel 1515, e il Morelli vi notò il deciso carattere fiammingo così da lasciar intravvedere le ultime relazioni artistiche del girovago pittore.

Anche il *Cristo benedicente* — grande e dignitosa figura intera — della raccolta Crespi sarebbe, secondo il Venturi, una delle ultime opere del maestro lombardo. Ma convien dire che l'attribuzione non par ben accertata, date le reminiscenze con le forme care al Boltraffio che vi si notano. Più modesto seguace dell'arte leonardesca è Francesco Napoletano, del quale un quadro firmato nel museo di Zurigo, già di proprietà Bonomi Cereda, permette, secondo alcuni, di attribuirgli una *Madonna col Bambino* nella collezione di Brera, che però presenta ben più spiccati caratteri leonardeschi, e un'altra *Madonna*, secondo il Cagnola, della Historical Society di New-York. Il pittore, secondo le indagini del Justi, lavorò anche in Spagna.

Un maestro che fu qualche volta confuso col Solari è Bartolomeo Veneto, che

muove da Giovanni Bellini e da Cima da Conegliano. Intorno al 1510 si recò forse a Milano dove risentì dell'arte leonardesca, come basterebbe a provare la replica della sua Madonna veneziana ora nell'Ambrosiana: al suo periodo milanese appartengono, secondo Adolfo Venturi che si occupò diffusamente del maestro, i due ritratti di casa Perego e altre opere, cui seguono diversi ritratti anche a Milano in casa Crespi, Del Mayno, Melzi, una *Santa Caterina* nella galleria Borromeo. Gli appartiene il ritratto della « suonatrice di liuto » di casa Del Mayno (1520) che per tradizione si disse della Cecilia Gallerani che Leonardo avrebbe ritratta e di cui rimangon diverse repliche e copie citate dall'Uzielli e dal Carotti in casa Frisiani a Milano, nell'Ambrosiana, in casa Annoni, in Brianza, a Roma, in Slesia. Bartolomeo Veneto, come il Solari, attinse all'arte veneta e lavorò a Milano, non estraneo a certi riflessi d'arte oltremontana. « Andrea Solario, al paragone di Bartolomeo Veneto, sembra un savio del Comune di fronte a un gentiluomo della Corte francese ».

Di Bernardino dei Conti di Castelseprio — nato a Pavia nel 1450 — i primi lavori, nel rosso bruno delle carni e nello spezzar delle pieghe, proverebbero la derivazione artistica dal Foppa e dal Civerchio. Più tardi, stabilitosi a Milano, « dedicò tutta l'anima meschinetta a Leonardo da Vinci » per dirla col Venturi, come prova la sua *Madonna col putto e S. Giovannino*, firmata, di Brera, nella quale è una debole reminiscenza della *Vergine delle Roccie*. Egli fu principalmente ritrattista. Opere sue firmate si conservano a Berlino, a Parigi, a Bergamo, presso la marchesa d'Angrogna, nel palazzo di Potsdam e vanno dal 1499 al 1522. Se le notizie riportate dai biografi son giuste, è certamente un'altra persona quel Bernardo de' Conti *povero pentor*, del quale ho trovato una supplica perchè fosse rinchiusa la moglie, che teneva cattiva condotta e ch'egli aveva sposato nel 1550.

CRISTOFORO SOLARI : CRISTO ALLA COLONNA (SAGRESTIA DEL DUOMO).
(Fot. Montabone).

Altro modesto pittore della prima metà del XVI secolo è Cesare Magni — confuso dal Rumhor con Cesare da Sesto — seguace di Pierfrancesco Sacchi, e al quale si attribuiscono una *Sacra Famiglia* a Brera (n. 215), gli affreschi delle pareti al di sotto la cupola nel Santuario di Saronno, e qualche altro dipinto, più delicato e piacente che solido di fattura.

Nella scultura lombarda l'influsso potente di Leonardo non fu giovevole poichè, al contatto dell'arte sua, Cristoforo Solari abbandona lo stile personale della sua prima maniera e modella leziosamente l'*Adamo* e l'*Eva*, il *Cristo alla colonna* e diverse statue del Duomo in cui i caratteri del maestro fiorentino sono abbastanza rilevanti ma superficiali. E gli scultori minori — il Briosco, il Bambaja, i maestri della Certosa di Pavia e del Duomo — ammorbidiscon le loro figure, le rendon più garbate e molli, ma perdono quasi ogni originalità. Potrebbero appartenere al Solari due piccoli bassorilievi entrambi con la Madonna col Bambino e due angioletti reggenti una tenda, nel coro della chiesa della Passione e nel Museo Archeologico, delicati, lisciati, con certa aria di famiglia in confronto alla pittura di Andrea, particolarmente col quadretto del Poldi-Pezzoli qui riprodotto.

Dopo i più diretti scolari di Leonardo la maniera del gran maestro, fondendosi con altre tendenze, sformando, nel disegno, le linee purissime primitive, eccedendo nel colorito, si diffuse con rapidità grande in tutta la Lombardia nelle città, nelle borgate, lungo le rive dei laghi, portando dovunque una nota un po' monotona, ma garbata di soavità e di sentimento. Ancora mezzo secolo dopo la morte del grande fiorentino che alla rude arte lombarda aveva recato palpiti nuovi di vita, l'eco della sua grazia squisita — ormai sostituita nelle città da più vigorose ma men pure espressioni — si spandeva in tranquille e sane onde lungo i colli della regione lariana e sui monti della Valtellina, dove i modesti pittori ritardatari ripetevano ancora, attraverso le loro povere figure, qualcosa dell'armonia antica.

MANIERA DEL SOLARI: LA MADONNA COL BAMBINO (CHIESA DELLA PASSIONE).

VI.

Il Cinquecento — La fine della signoria sforzesca — L'architettura e i classicisti: il Pellegrini, l'Alessi, il Seregni, il Meda e i minori — La scoltura: i due Leoni, Marco d'Agrate, Angelo Marini, Annibale Fontana — La pittura: Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, il Lanino, il Lomazzo, il Figino — I pittori cremonesi e lodigiani a Milano — Le arti minori — Gli armaiuoli.

Al decadere dell'arte, dopo Leonardo, non furono verosimilmente estranee, come sempre, le ragioni politiche. Venuta meno la signoria sforzesca indipendente e temuta, l'esempio di Lodovico il Moro non trovò imitatori. Succeduto, al molle Massimiliano, Francesco II Sforza, accolto con dimostrazioni di giubilo al suo ingresso a Milano il 4 aprile 1522, il nuovo principe fu subito oppresso da ben altre cure che quelle dell'arte, per riformare il Senato, per difendersi dai nemici interni ed esterni, per le preoccupazioni della peste che nel 1524 spense ben cinquantamila abitanti della città. Nell'ottobre, discesi i Francesi comandati da Francesco I e dal Bonivet, egli dovette abbandonare Milano e riparare a Soncino finchè, nel febbraio del 1525, anche per le pratiche del fedele Girolamo Morone, potè ottenere l'investitura del Ducato da Carlo V. Le lotte con gli Spagnoli, le stragi del giugno 1526, il passaggio delle truppe venete e pontificie, la lega contro l'imperatore detter riposo al povero principe fino alla pace di Bologna nel 1520 e alla relativa nuova investitura del Ducato in suo favore. Ma a Milano il governatore straniero doveva ricordare di continuo al Duca come la sua signoria fosse fittizia. Anche la signoria spagnola, che successe a quella dello Sforza, si preoccupò poco o punto di incoraggiare le arti. Tuttavia così tristi avvenimenti non impedirono che qualche bello ingegno fiorisse e con originalità di studi e di opere ricordasse, fuor dello Stato, che Milano, oppressa, non era spenta: tali Marcantonio del Conte, spirito bizzarro, calunniatore di Cicerone, ma ricco d'ingegno, Andrea Alciato filosofo, leggista, al quale dobbiamo una raccolta d'antiche lapidi, Alberto dell'Orto autore del classico *De usu Feudorum*, Giason del Mayno, Orazio Carpano, Pier Paolo Simonetta, fra i dotti; Gaspare Bugatto, Bernardino Arluno, il buon Burigozzo, fra gli storici; Girolamo Cardano medico, matematico e astrologo bizzarro, fondatore dell'Accademia dei *Trasformati* nel 1546 « per incoraggiare gli studi quando erano sgomentiti dal fragore delle armi », che preluse a quella, più tarda, degli *Inquieti* dove si interpretava pubblicamente Dante e si trattava di artiglieria, di nautica, di fisica. La scuola di musica fondata dal Gaffurio prosperava; alla metà del secolo Giuseppe Caimo componeva madrigali; e ballate Giacomo Castoldi da Caravaggio.

Le chiese, le fraterie, le sacre istituzioni s'andarono aggiungendo alle preesistenti. Nel 1547 Antonio Zaccaria, Bartolomeo Ferrari, Giacomo Antonio Moriggiani istituirono i chierici regolari Barnabiti. La Torello contessa di Guastalla fabbricava la chiesa di S. Paolo spendendovi ottanta mila scudi d'oro e vi poneva l'ordine delle Dimesse (1535), poi le Convertite al Crocifisso (1540) e il collegio delle povere fan-

ciulle nobili detto tuttora della Guastalla. Ma il moltiplicarsi degli ordini religiosi non accrebbe la pietà ed i buoni costumi se era nato il proverbio « non esservi strada più dritta a dannarsi che l'andar frate », finchè il cardinale Carlo Borromeo non vi pose freno con l'esempio elettissimo e con quello dei dotti e dei religiosi che conduceva seco ogni volta che si recava a Roma, talchè fu detto « rapacissimo ladro di savi ». San Carlo abolì l' ordine degli Umiliati, che più degli altri arric-

PIANTA DI MILANO EDITA DA A. LAFRERI NEL 1573.

chiti con le industrie della lana eran corrotti, e costrinse gli altri a più severe costumanze. E nuovi ordini fondò o predilesse: San Martino degli Orfani, San Marcellino, Sant'Agostino Bianco, Santa Sofia, le cappuccine a Santa Prassede e a Santa Barbara; introdusse i beatini, fondò ospizi, collegi, istituti: Milano ebbe allora ben 238 chiese, 30 monasteri di frati, 34 di monache, 6 di orsoline, 32 compagnie di disciplini, 4 collegi di preti regolari, un numero interminabile di pie congregazioni.

Le industrie e la ricchezza cittadina eran grandi. Di qui si esportavan mille prodotti di una lavorazione ormai famosa nel mondo: dalle armi ai tessuti. Il Guic-

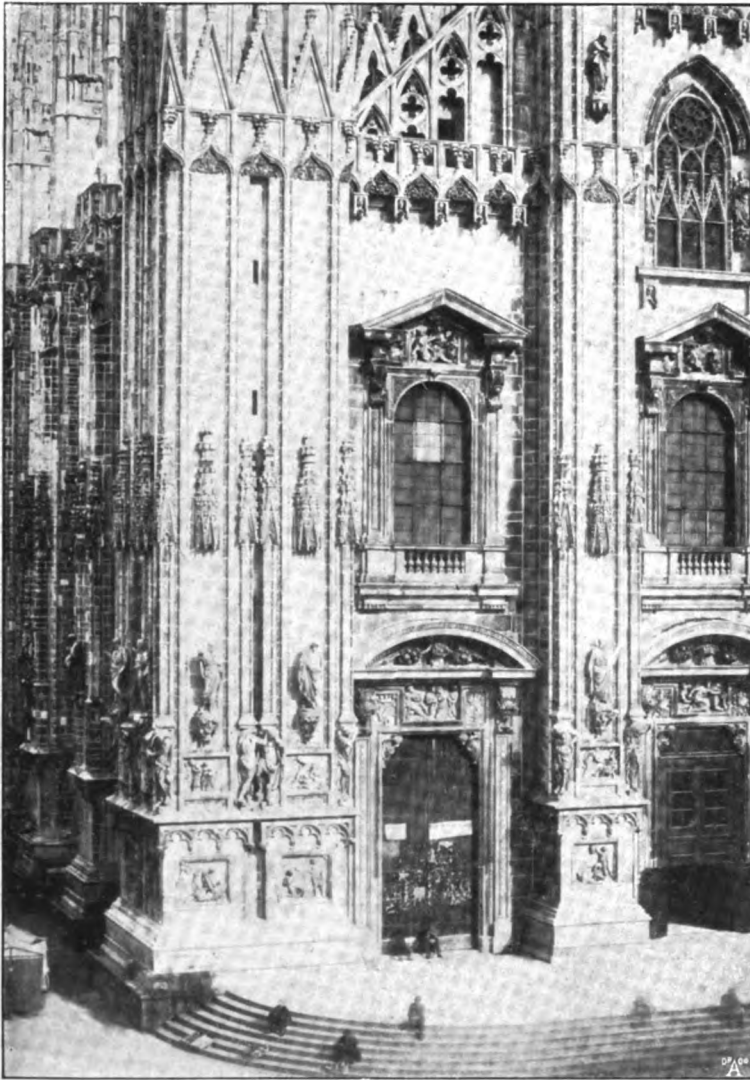
ciardini, parlando dei Paesi Bassi, notava: « Da Milano e dal suo Stato inviano molte robe, come oro ed argento filato per gran somma di denari, drappi di seta e d'oro di più sorte, fustagni infiniti di varia bontà, scarlatti ed altri simili, pannine fine, buone armature, eccellenti mercerie di diverse sorta per gran valuta, ed infine il formaggio ». E, di nuovo: « Milano a ragione è noverata fra le maggiori città di Europa, fiorentissima per mercanzia, ricchezza, splendor d'edifizi, grandezza di tempii, beltà di piazze, soda di mura, munitissima di forti, provveduta d'armerie, abbraccia

PALAZZO ARCIVESCOVILE — IL CORTILE DEI PELLEGRINI. (Fot. Alinari).

spazio immenso, con sobborghi che possono star pari a grandi borghi, con alte fosse e bastioni muniti. A pena si può dire quanto sia piena d'arti e di scuole di artefici e di fabbriche, talchè corre proverbio che col disfare di Milano si potrebbe fare un' Italia ».

Gli statuti proteggevan le industrie attribuendo semplice e sommaria giurisdizione ai consoli, rimovendo i cavilli curiali, allontanando le ingiustizie. Agevolezze e premi incoraggiavano gli introduttori di nuove manifatture. Quasi la città poteva dimenticare, nel lavoro apprezzato dal mondo e nella ricchezza, le poco felici condizioni politiche.

Il Cinquecento sembra essere il secolo in cui il mecenatismo, almeno in Lom-

bardia, in cambio d'esser monopolio del principe, s'estende, con maggior concetto di liberalità che nel secolo precedente, a vanto dei privati. A Milano si cercherebbe invano qualche opera d'arte di valore legata al nome di Massimiliano o di Francesco II o di Carlo V, mentre abbondan quelle ordinate dai Bentivoglio, dai Trivulzio, dai Medici, dai Borromeo. Molti edifici, grandiosamente ideati, anche a vantaggio pubblico — il collegio dei giureconsulti, l'arcivescovado, varie chiese — sorsero allora per iniziativa privata.

DUOMO - PARTICOLARE DELLA FACCIATA: LE DUE PORTE SETTENTRIONALI DEL PELLEGRINI.

***

L'architetto che lasciò una maggiore impronta nell'arte milanese, in un secolo che per eccellenza è quello votato all'edilizia, fu Pellegrino Tibaldi.

Per non ripetere cose che ebbi già a pubblicare in uno scritto dedicato a questo maestro, del quale la personalità potente ha il sopravvento sulle fredde formule dei trattati, mi limiterò a ricordare, dato il carattere della presente pubblicazione, fra le molte sue opere disseminate a Bologna, in Lombardia, in Piemonte e in Spagna, le sole che più sicuramente sembrano appartenergli a Milano.

Di questo mago delle seste scrissero il Vasari, il Lomazzo, l'Orlandi, il Bumaldo' lo Zanotti, il Ticozzi e altri fra i moderni, ma riuscirebbe difficile il mettere d'ac-

cordo le notizie da loro fornite. Molti lo disser Bolognese, altri di Valdelsa; il Baglione lo fece morire nel 1591, il Milanesi nel 1593, il Masini nel 1606 a Modena.

Pellegrino Pellegrini detto Tibaldi, figlio di Tibaldo d'altro Tibaldo (d'onde il secondo nome alla famiglia, come era uso frequente allora), nacque nel 1527, a Puria in Valsolda, e morì il 27 maggio 1596 in parrocchia di S. Maria alla Porta a Milano. La Valsolda aveva già fama di produrre uomini quasi tutti *muratori, scultori, scarpellini, architetti ed alcuni pittori acutissimi d' ingegno.*

L'educazione artistica di Pellegrino si formò a Bologna, dove suo padre diresse parte dei lavori di costruzione del convento di S. Michele in Bosco e quelli del chiostro di S. Gregorio in Alega che rimane tuttora, nel recinto dell'attuale Istituto degli Apostoli, severo, elegante, sapiente. Pellegrino unì all'arte delle seste quella del pennello: vero precursore dei Carracci, all' energia e alla forza del colore che gli son proprie giunse dopo lunga permanenza a Roma.

DUOMO — PARTICOLARE DELLA FACCIATA: LA PORTA CENTRALE DEL PELLEGRINI E DEL RICCHINI.

Il Borromeo fin da quando era legato di Bologna, della Romagna e della Marca d'Ancona aveva avuto occasione di apprezzare in quei luoghi e a Roma il valore del Pellegrini. Gli affidò quindi, nel 1564, l'incarico della costruzione di un Collegio a Pavia, che riuscì opera *magnifica e ben composta,* e poscia il restauro dei locali interni del Palazzo Arcivescovile di Milano, nonchè l'erezione del cortile che tuttora si vede, quadrangolare, grandioso, con due ordini di logge a pilastri a bugne, opera severa quale il carattere del luogo domandava e ben superiore alla corte dell'Ammanato di Palazzo Pitti col quale ha qualche rapporto. Intorno al 1561 il Pellegrino divenne architetto del governo di Milano e da questo momento s'iniziava il secondo e più fortunato periodo della vita dell'artista attivissimo. Il 7 luglio 1567 fu nominato architetto della fabbrica del Duomo.

Dopo la costruzione del tiburio sull' incrocio delle due navate — di cui s'è parlato a suo luogo — l'attività a pro della grandiosa costruzione si era limitata a ben poco, finchè nel 1534 si pensava a risolvere il problema della facciata incominciando a raccogliere i mezzi finanziari per darvi principio. Nel 1437 Vincenzo Seregni presentava varie proposte e già si discuteva del come s'avessero a fare i campanili grandi destinati a dare *accompagnamento* e *bellissimo ordine alla facciata grande.* Di pensare a continuar l'edificio nello stile primitivo non eran più quelli i tempi; l'intransigenza in arte era già uno dei caratteri dell'epoca che s'avviava alla decadenza. Nel 1567 il Pellegrini fu dunque incaricato di presentare i disegni necessari a iniziare la nuova fronte; ma per allora non se ne fece nulla. Invece all' interno i lavori del Pellegrini, forte dell'appoggio del Borromeo contro gli attacchi di Martino Bassi, furon molti e notevoli. Primo il Battistero: le colonne di marmo furono eseguite da Francesco d'Arzo nel Varesino, i capitelli lavorati in metallo; la vasca di porfido dell'acqua battesimale, per l'immersione secondo il rito ambrosiano, vuolsi che provenga dalle terme di Massimiano Erculeo; il tempietto riuscì classicamente elegante, ma non adatto, è superfluo notarlo, al carattere del tempio che lo accoglie. Anche più violentemente ruppero l'armonia semplice e solenne e la tradizione delle regole con cui il tempio era sorto gli altari costrutti per desiderio di San Carlo sotto le navate minori, benchè ideati con grandiosità di linee e di effetti. L'opera del Pellegrini nella massima

DUOMO — PARTICOLARE DELLA FRONTE.

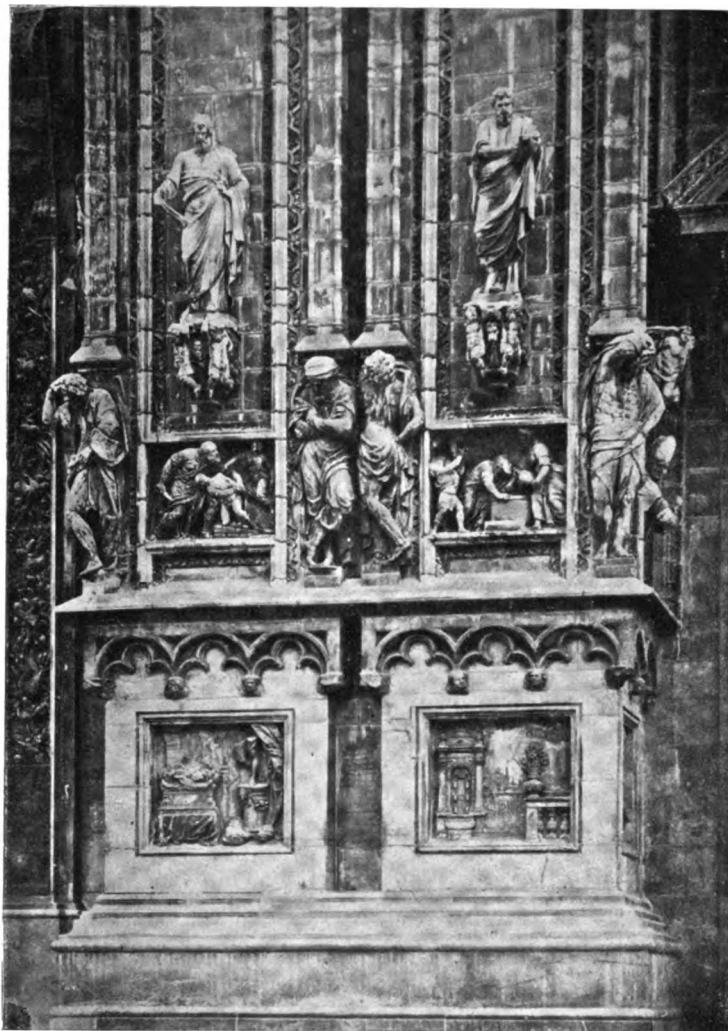
chiesa lombarda spezzò in tal modo definitivamente quella catena di tradizioni locali che, bene o male, vi s' era conservata come in un' ultima cittadella delle idee e della fede di un tempo.

Ma dove committente ed artista fusero, in un'opera grandiosa, la smania della ornamentazione e i sogni della più originale fantasia fu nel presbiterio e nel coro.

Il Pellegrini elevò l'altare di sedici gradini dal piano generale della chiesa per dar luogo, al disotto, alla cripta o scurolo; e, al di sopra, nel centro geometrico dell' abside, l'altar maggiore racchiuse di un recinto marmoreo alto metri 5,35; così che i fedeli possono, venendo dalle navate, girare intorno alla parte sacra del tempio, come nelle antiche chiese di tipo francescano provviste di *pourtour*. Il presbiterio trovasi così rinchiuso entro il nodo dei dieci piloni che costituiscono il capo di croce. La decorazione all' ingiro del coro, sulla chiusura marmorea, coi pilastri a figure terminali con teste leonine, le mensole a cherubini, i balconi o coretti e il rivestimento di legname a intagli delle pareti è grandiosa e abbastanza pura in confronto a quella eccessivamente sbrigliata dei maestri successivi.

DUOMO — PARTICOLARE DELLA FRONTE.

L'altare non è quale il fasto del committente e la grandiosità del tempio richiedevano, anche tenuto conto delle idee prevalenti nella seconda metà del XVI secolo. Invece il ciborio di bronzo a forma di tempio circolare, con la tazza sostenuta da otto colonne binate, ideato dal Pellegrini per collocarvi il tabernacolo re-

galato da Pio IV. è una eletta e ricca opera d'arte con le sue statuette degli Apostoli a mo' di acroterii e quella del Cristo benedicente sul centro e coi bassorilievi della base circolare.

I difetti d'anacronismo storico e l'adulterio artistico di che si lamentava il Merzario oggi non solo saranno perdonati ma scusati. In un periodo, come il presente, di studio oggettivo e di critica positiva l'immaginare un artista fuori del proprio ambiente sarebbe inverosimile; e i prodotti dei maestri d'ogni tempo si apprezzano per quel che sono, non per quello che potrebbero essere, altrimenti converrebbe disconoscere una legge immutabile, quella dell'evoluzione. A chi giudica spassionatamente, le opere come il Duomo di Milano, con la varietà d'impronte lasciate da ogni generazione, presentano un'attrattiva di più: la spontaneità. Poichè fatalmente l'opera non potè uscire di getto, dalla mente degli artisti, come il Duomo di Siena e di Orvieto, il rimpiangere che gli architetti del XV, del XVI, del XVII, del XVIII secolo non abbian fatto uno sforzo su se stessi e sulla loro educazione artistica per continuare l'edificio in uno stile che essi non potevan più sentire, equivarrebbe a preferire al monumento attuale — che rappresenta degnamente le varie epoche artistiche (la sola che fa eccezione è quella del principio del secolo testè chiuso appunto perchè volle essere un ritorno all'antico) — una costruzione condotta innanzi per effetto di successivi sforzi artificiosi contro la natura dei tempi e delle tendenze, cioè un vero anacronismo storico ed un adulterio artistico, per usare le parole del buon Merzario in senso inverso. Queste considerazioni debbono essere tenute presenti da chi, senza preconcetti, vuol ammirare come merita la parte inferiore della facciata del tempio costrutta molti anni dopo la partenza del Pellegrini secondo un suo progetto notevolmente modificato dal Ricchini, al quale spetta l'idea

POSCORO DEL DUOMO.

del finimento della porta maggiore e la finestra che le sovrasta, provvista di balconate: motivo che il Ricchini svolse ripetutamente nella chiesa di S. Giuseppe, nella fronte dell'Ospedale Maggiore e altrove. Così le quattro porte minori e le finestre superiori rappresentan sole il concetto del Pellegrini.

A questo artista spetta anche il disegno della chiesa di S. Fedele costrutta a partire dal 1569 per ordine del Borromeo che, avendo considerata in Roma la forza e l'espansione della nuova società dei Gesuiti, detta la *milizia ecclesiastica*, volle fondarne anche a Milano una casa. I lavori furon poi continuati da Martino Bassi, il cui intervento forse non giovò all'attuazione del progetto omogeneo, grandioso, castigato, del primo architetto. La fronte dell'edificio è severa ed elegante con una disposizione larga e sicura ed è fra i migliori esempi dell'architettura di quel secolo, la quale così facilmente trasmodò nell'applicazione rigida delle leggi stereotipate dei trattatisti in voga e nelle gonfie decorazioni che preludono al trionfo del barocco.

Grandioso, nella chiesa stessa, è anche il partito ideato pei fianchi e per la parte absidale, con una serie di alte colossali colonne a mo' di rivestimento, che nella maestosità e nella purezza delle linee e dei capitelli sembran tolte a un monumento della Roma imperiale. Allo stesso architetto si attribuisce anche la chiesa di San Sebastiano costrutta *ad honore del glorioso santo per la cui intercessione ottenne salute* la città dopo la peste del 1576-77; ma le mie ricerche d'archivio non confortarono l'attribuzione delle guide. L'edificio è circolare, a due piani, non privo di grandiosità nel girar delle finestre — di cui le più alte incavate a mo' di nicchie — e negli archi a muro. Ma certe licenze eccessive che si notano nei particolari e la lentezza dei lavori (trovo che nel 1586 la fabbrica era incompleta e che due secoli dopo si lavorava nella cupola) autorizzano il dubbio dell'intervento d'altri nella costruzione e nell'idea prima.

S. SEBASTIANO, DEL PELLEGRINI (?) (A. 1576-77).

Anche la chiesa di S. Raffaele appartiene in parte al Pellegrini, del quale potei rintracciare la relazione dei lavori e i disegni presso l'Archivio di Stato. Ma il disegno di quell'architetto fu sfruttato solamente più tardi e la facciata attuale non corrisponde al disegno che nel solo primo ordine. L'interno è severo, a tre navate.

PALAZZO MARINO, DELL'ALESSI — FRONTE VERSO S. FEDELE (A. 1553). (Fot. Brogi).

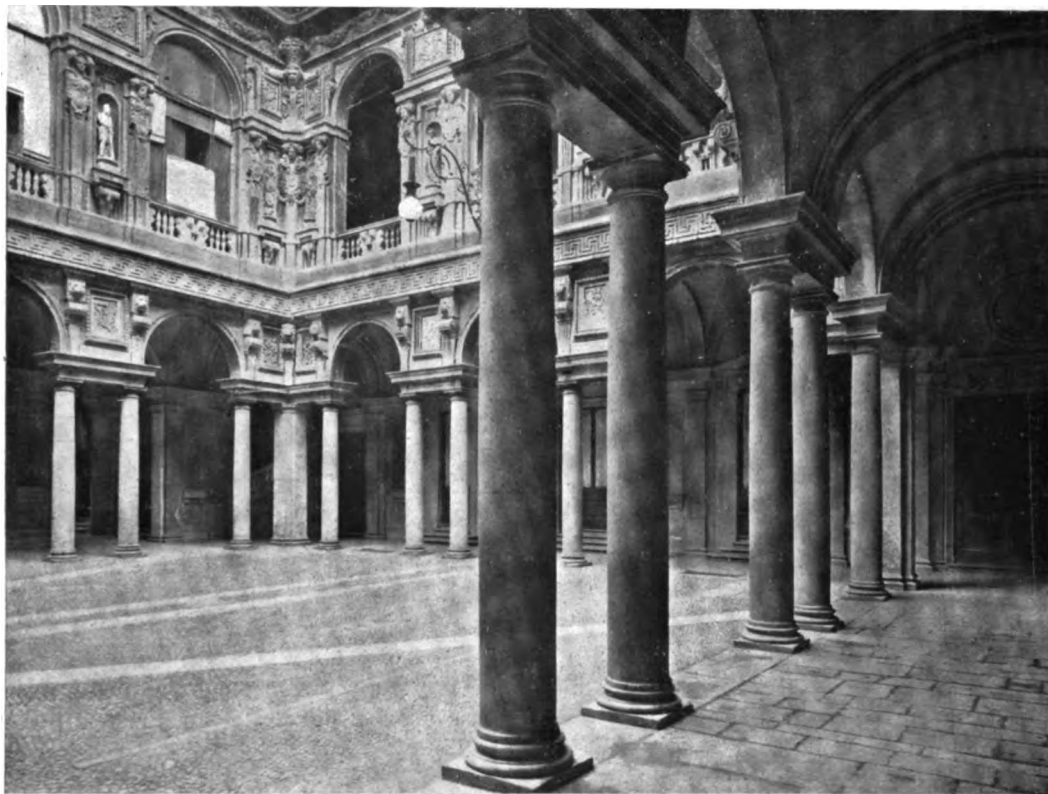
L'architetto diresse anche per lunghi anni i lavori del palazzo ducale — oggi reale — nel quale una schiera di pittori si prestò a decorare sfarzosamente le sale: ma quelle pitture scomparvero poi per cedere il posto alle attuali del periodo neoclassico; e lo stesso edificio, grandioso, a vasti ambienti, con bei cortili, vide alterato il carattere originale quando il Piermarini vi atterrò la fronte verso il Duomo per dar posto all'attuale piazzetta. Il palazzo era stato chiamato *magnifico* dal cavalier Arnoldo de Haerf di Colonia, reduce da Gerusalemme nel 1497 e descritto in termini entusiastici dal Pasquier Le Moine nel 1515: verosimilmente però i lavori grandiosi (di cui rimangon numerosissimi documenti) diretti dal Pellegrini vi tolsero il carattere lasciatovi dal Quattrocento, quando il luogo serviva di residenza ad Isabella d'Aragona dopo la morte del marito Galeazzo Maria Sforza.

Peggior sorte ebbe un'altra costruzione eretta su disegno *del famoso architetto Pellegrini*, la chiesa di S. Dionigi che fu distrutta, e che sorgeva nell'area degli attuali boschetti. Trovo che una relazione del 23 agosto 1593 degli ingegneri Vincenzo Seregno e Francesco Sitoni la diceva *di gentilissima, vaga et rara architettura et dipinta di chiaro et scuro* a tre navate, a pilastri e a vôlte. V' era annesso un chiostro dove abitavano 25 frati. Diversi disegni ne rimangono tuttavia fra le carte del luogo oggi presso l'Archivio di Stato.

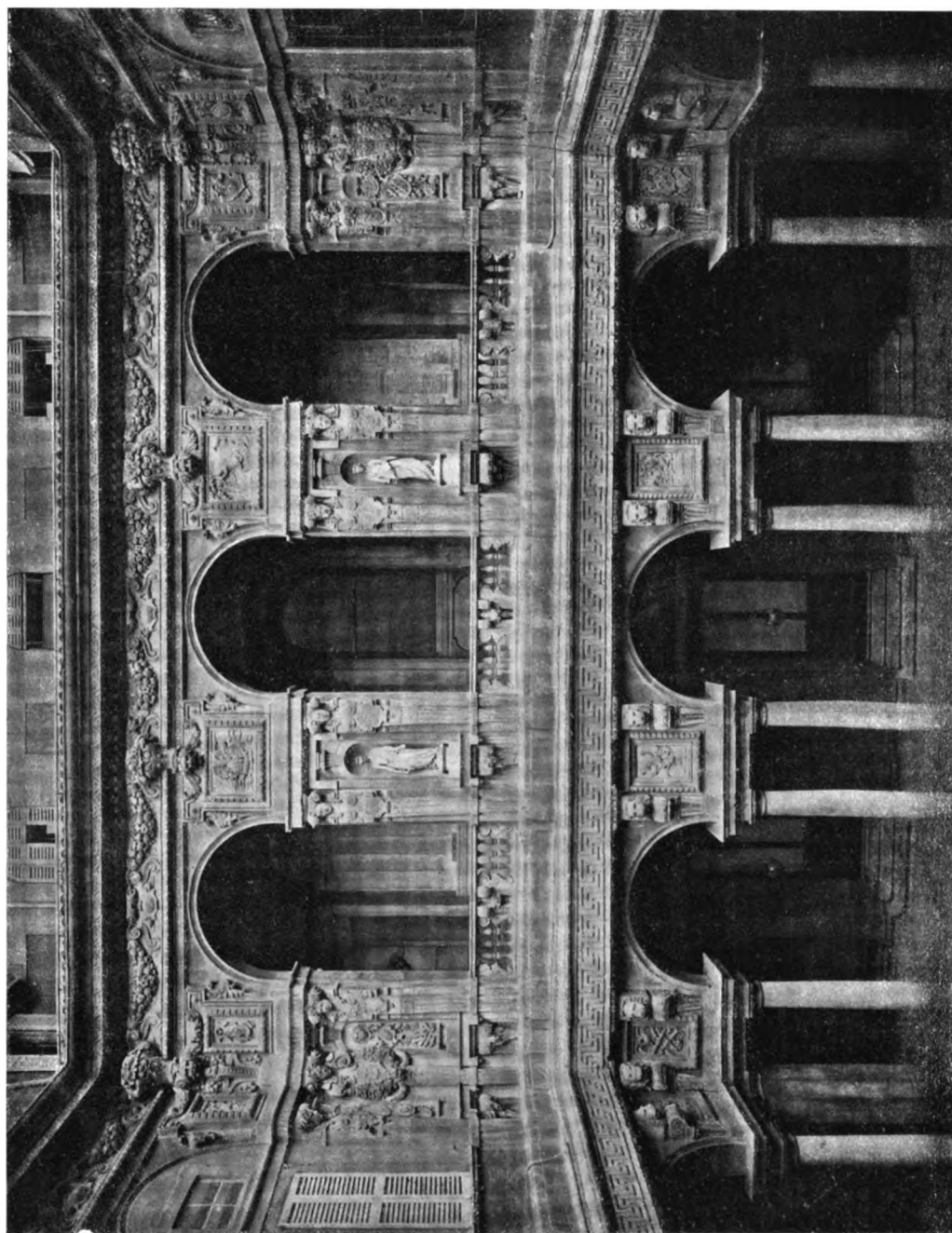
PALAZZO MARINO — FRONTE MODERNA SU PIAZZA DELLA SCALA.

Altre opere gli vengon attribuite a Milano, almeno in parte, ma le prove storiche e critiche mancano: fra quelle il palazzo eretto dai Cusani sullo scorcio del XVI secolo e ultimato dagli Erba-Odescalchi in via dell'Unione « e pur mancando in proposito — come osserva il Beltrami — attendibili documenti, non disdice certo l'asserzione per quanto concerne la porta e le finestre soverchiamente lunghe in confronto della larghezza loro, com'era stile del Pellegrini, ma decorate con gusto e parsimonia e portanti fra i timpani i busti degli imperatori e delle imperatrici romane ». Del Pellegrini stesso si può ritenere la bizzarra scala elittica a destra della corte che, foggiata come altre analoghe di Roma, conduce al piano superiore, dov' è un antico curioso pozzo con severa ed elegante incorniciatura. Il Mongeri gli attribuì anche i disegni per la cupola di S. Lorenzo, dove però è certo l' intervento di Martino Bassi nel giugno del 1574 e più tardi.

L'attività del Pellegrini fu davvero prodigiosa: pittore, architetto, idraulico, egli sembra continuare la bella tradizione leonardesca nella molteplicità geniale e fortunata delle applicazioni. Ingegnere del comune, dell'arcivescovo, del principe, chiamato incessantemente da privati e da congregazioni, doveva moltiplicarsi per rispondere a tutte le esigenze che non si limitavano alla città, ma comprendevano tutto lo Stato. Egli aveva a dirigere lavori di chiese, di fortilizi, provvedere al re-

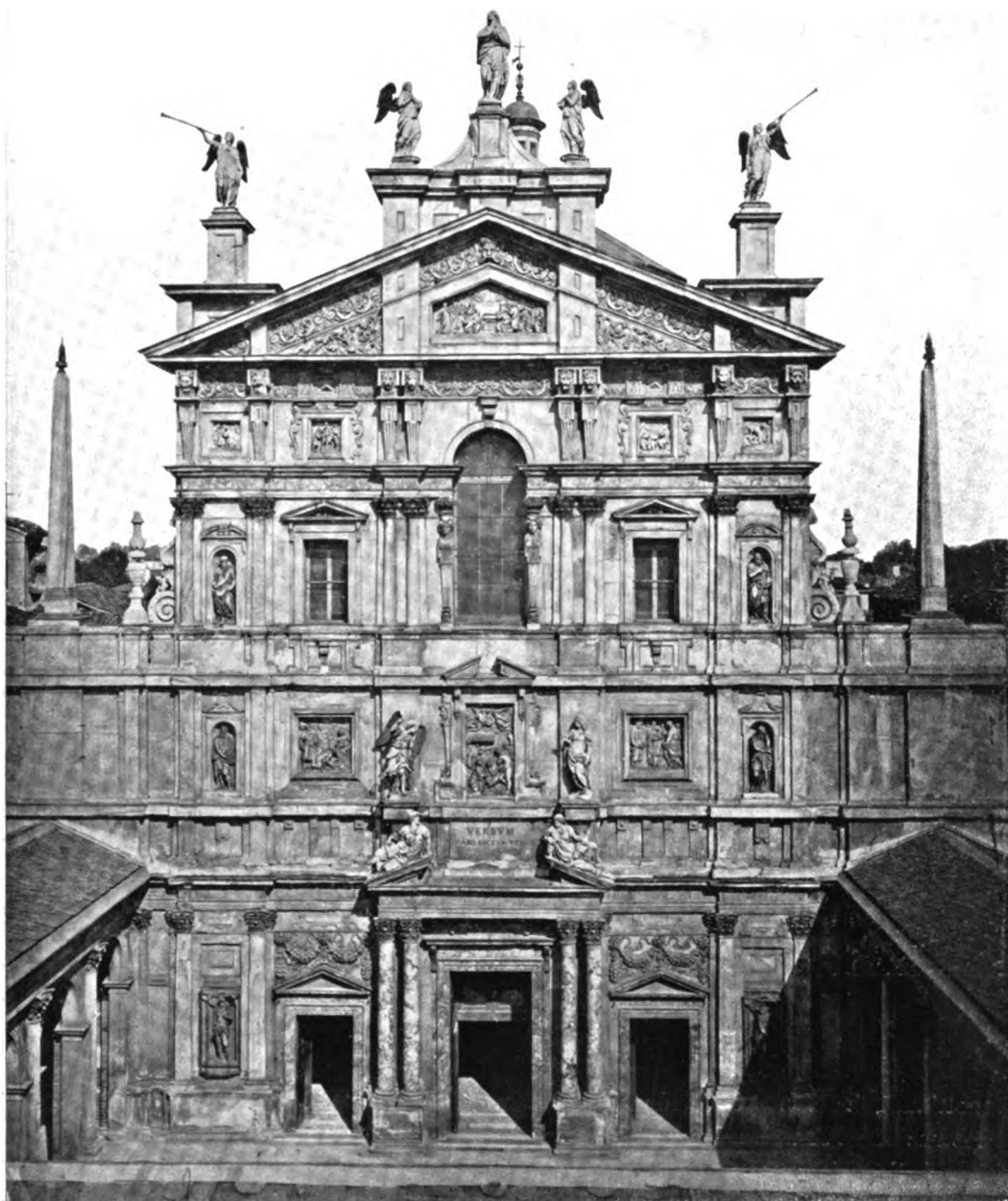
stauro di castelli, a dar nuovo corso alle acque, ad eriger ponti ad Alessandria, a Pizzighettone, a Saronno, a Rho, a Monza, a Varese, a Tortona, a Novara, a Vercelli, a Gravedona dove innalzò la sontuosa villa del cardinal Tolomeo Galli (1586), a Caravaggio, a Varallo; la Fabbrica del Duomo lo inviava a sorvegliare i lavori intrapresi per conto suo a Limito, a Pobiano, a Panzono, ecc. « Si rimane stupiti e quasi sbalorditi — possiam bene osservare col Merzario — al pensare come il Pellegrino, nel 1586, quando ancora non era arrivato a 60 anni, avesse fatte tante e

PALAZZO MARINO — IL CORTILE. (Fot. Alinari).

così varie e mirabili cose, delle quali anche una sola potrebbe ad uomo dare diritto ad essere ritenuto grande artista ».

Intorno al 1587 il Pellegrini fu chiamato in Spagna da Filippo II che lo nominò pittore ed architetto di corte con vistoso stipendio: là l'artista attese anche ai lavori dell'Escuriale. Nel marzo del 1596 era ritornato a Milano, dove morì nell'anno stesso. Il Capitolo metropolitano pensò ad apprestargli un sontuoso sepolcro sotto il finestrone del poscoro presso quella parte che egli aveva ideata con tanta esuberanza di fantasia: ma la tomba non fu compiuta e di quegli onori progettati non rimase, negli *Annali* del Duomo, che l'ampollosa epigrafe che doveva servir loro di complemento!

CORTILE DEL PALAZZO MARINO. (Fot. Brogi).

PARTICOLARE DEL CORTILE DEL PALAZZO MARINO. (Fot. Brogi).

PALAZZO MARINO — SALONE ORA DEL CONSIGLIO MUNICIPALE.

(Fot. Brogi).

S. MARIA PRESSO S. CELSO, DELL'ALESSI. (Fot. Brogi).

Natura diversa di artista, e pel quale la decorazione spesso ha il sopravvento sulla sapiente disposizione delle masse architettoniche, fu Galeazzo Alessi che divise la sua attività fra Genova e Milano. In quella città una lunga serie di bei palazzi dalle geniali combinazioni di linee prelude al capolavoro ch'egli creò a Milano. Un mercante genovese, Andrea Tommaso Marino, qui stabilito ed arricchito nelle pubbliche imprese, fra cui quella del sale, gli dava incarico, nel 1553, di erigergli la sontuosa residenza che è attualmente la sede del Municipio e che, non sono

PIAZZA DEI MERCANTI — PALAZZO DEI GIURECONSULTI, DEL SEREGNI. (Fot. Brogi).

molt'anni, ha avuto un razionale restauro anche verso la piazza della Scala. Nella costruzione l'Alessi sostituì alcune varianti al progetto primitivo.

I disegni in parte pubblicati dal Beltrami e i progetti conservati nella raccolta Bianconi presso l'Archivio civico di Milano comprendono due planimetrie, una facciata e la decorazione del cortile d'onore e ci presentano l'edificio sorgente sopra una pianta rettangolare. Nel graduale sviluppo dell'altezza delle colonne o lesene ad erme mentre restavano invariate le altezze delle trabeazioni e diminuiva il basamento e la cornice di finimento sta forse il segreto di quella grandiosità di linee dell'edificio. La decorazione è la caratteristica di questo edificio; ma non è ancora la decorazione pe-

sante, su linee ondulate, che prevarrà men di mezzo secolo più tardi: le linee sono ancor tolte al repertorio classico e la decorazione non nasconde il partito architettonico. Nei primi schizzi gli ornati eran forse sovrabbondanti e schiacciavano le linee, ma all'atto pratico l'architetto seppe moderarsi con un senso d'arte che è un trionfo dell'arte della Rinascenza prima di spegnersi, e ne risultò un gioiello architettonico nel quale ogni parte vanta ancora la sua giusta importanza. Il cortile, di una leggiadria incomparabile con la sua esuberanza di aggetti profusi in ogni spazio

PALAZZO DELLE SCUOLE PALATINE.

libero, acquista, la sera, quando la luce delle lampade dal centro allunga dal sotto in su le ombre delle erme, dei trofei, delle statue nelle nicchie, dei cartocci, dei festoni abbondantemente appesi al sommo, un'apparenza d'indescrivibile vivacità quale nessun fantasioso scenografo potrebbe immaginare. E la artistica e fantastica signorilità continua e si sposa alla decorazione pittorica nel salone terreno, in cui gli stucchi e la *istoria di Psiche* di Andrea Sanini e le dodici figure allegoriche di Ottavio stuccatore fratello di Andrea e le minute accidentalità decorative non nascondono, anche qui, l'organismo architettonico. E v'han ricordi di ugual composta ricchezza delle altre sale prima che i dissesti della famiglia del committente

ed i successivi disgraziati passaggi di proprietà e di uffici togliessero al palazzo l'antico prestigio.

Non indegne dell'Alessi son altre più modeste fabbriche che gli si attribuiscono: la fronte della chiesa di S. Maria presso S. Celso terminata da Martino Bassi, a quattro ordini, carica di frontoni spezzati, di mensole, di cartelle, di acroteri, di nicchie, d' inquadrature e, nell'insieme, grandiosa, benchè abbian nuociuto alla severità quei troppi riquadri che dànno all' insieme una distribuzione prevalentemente orizzontale, così che le finestre vi restan impiccolite e le colonne e i pilastri a muro vi

S. ANGELO, ATTRIBUITA AL SEREGNI (A. 1552-1584).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

appaion meschini mancando loro lo spazio di allargarsi debitamente; S. Vittore al Corpo, dalla fronte incompleta e gretta, manomessa forse dai continuatori dell'Alessi (se è vero che questi vi aveva ideato un portico dinnanzi a mo' di cortile) e l'interno vasto e strabocchevolmente ricco di stucchi che rivela un motivo del maestro portato all'eccesso dalla scuola; e S. Paolo, dalla piccola facciata, ma non priva di grandiosità per la distribuzione delle colonne sovrapposte, e che ha pochi rapporti con le più sicure opere dell'Alessi se non alcuni particolari oppressi però dalla fantasiosa decorazione del pittore G. B. Crespi, sì che ne risultò, per dirla col Mongeri, « un gremito di colonne le une sulle altre, di finestre, di timpani, tondi ed acuti che si accavallano, di acroteri appuntati, condotti con arte e, per giunta, de' graniti tirati a perfezione, marmi rigorosamente intagliati » nei trofei, negli angioli, nelle

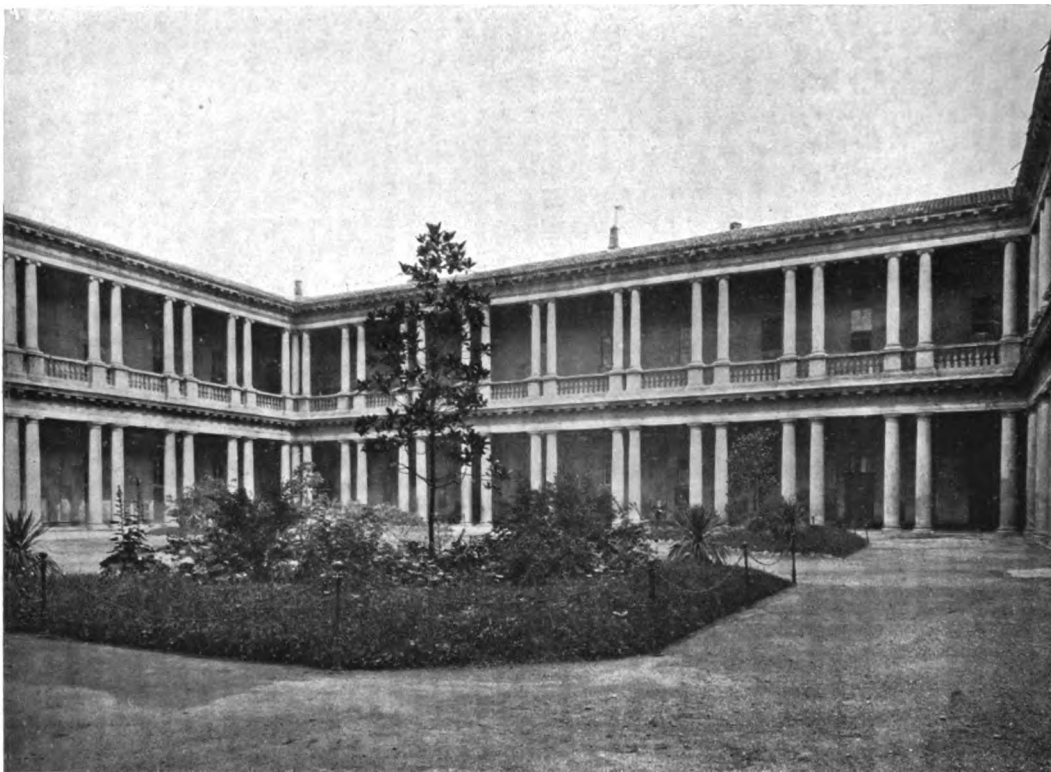
sculture dovute a diversi maestri minori e, all' interno, riccamente ornata dai Campi che vi si rivelan davvero « ancor pieni di robustezza e d'energia ».

Vien fatto di pensare all'arte originale dell'Alessi anche osservando il cortile

CUPOLA DELLA CHIESA DI S. LORENZO, ATTRIBUITA AL PELLEGRINI O A MARTINO BASSI.
(Fot. Brogi).

della casa Bozzotti già Orsini-Roma, in via S. Giuseppe 11, ad arcate sorrette da belle colonne doriche, con una ricca decorazione nelle vôlte, ornate, nelle linee d'intersezione, di figure di sirene, e nei sott'archi in cui i comparti accartocciati richiaman il repertorio decorativo di palazzo Marino.

Più abbondante che ricca è l'arte di Vincenzo Seregni. Il suo palazzo dei Giu-

reconsulti in Piazza Mercanti presenta già i prodromi dell'eccessività del secolo successivo, ma senza però che l'equilibrio abbia ancor rotto i confini ammessi in quel momento dell'architettura giunta all'inizio della sua parabola discendente. L'edificio è a due piani, compreso il terreno, rialzato di alcuni gradini, a mo' di loggiato a colonne appaiate. Il piano superiore è provvisto di finestre con frontoni ritagliati in cui campeggian gli stemmi medicei. Il palazzo delle antiche Scuole Palatine, nella vicina piazzetta dei. Mercanti, è una copia dell'edificio descritto.

CORTILE DEL SEMINARIO, DEL MEDA. (Fot. Brogi).

I documenti non confortano invece l'attribuzione messa innanzi dalle guide della città al Seregni della chiesa di S. Angelo, a due ordini nella facciata, dorico il primo che si foggia nel centro a forma di pseudo tetrastilo su alti piedestalli e con tre porte negli intercolonni; ionico il secondo che corre per intero a pilastri. La trabeazione s' interrompe nel centro e tondeggia per lasciar luogo, nel centro, a una grande finestra a balcone; altre due finestre, più piccole, s'aprono ai lati ugualmente formate; la sommità termina a frontone, ornata di statue: un insieme armonico e festoso. L' interno, monumentale, è a una sola vasta navata. Vi è notevole l' iconografia, tuttora a forma di croce, ma il tramezzo non esce che per poco a fianco della chiesa compreso dal muro esteriore delle cappelle; il tramezzo

ha le dimensioni della nave d' ingresso posta ortogonalmente; ciò che dà l'apparenza di maggior ampiezza è non solo l'aggiunto insenamento corrispondente alla cappella, ma un grande arco col quale è rinserrata la nave d' ingresso nell' incontro col tramezzo medesimo: piccoli artifici che spesso tengon posto dell'arte vera.

Conviene notare tuttavia che se fra le carte numerose del convento trovai le notizie relative alla costruzione della chiesa, dal 1552 in avanti, e agli aiuti ed ai privilegi per la fabbrica anche dal Papa e dal Re di Spagna e la relazione sullo stato

LA « SIMONETTA » NEL SUBURBIO (A. 1547 ?). (Fot. Ferrario).

dei lavori stesa il 2 novembre 1584 dall'architetto Francesco Pirovano che assicura che a quest'epoca restava a completarsi la facciata della chiesa e un portico che vi si era progettato dinnanzi (ciò che spiegherebbe il grande spazio lasciatovi libero) e le notizie delle pitture del Procaccino, del Morazzone, del Fiammenghino, non trovai però ricordo del supposto intervento del Seregni.

Di un altro palazzo ideato dal Seregni con forti aggetti, benchè rimasto poi incompleto, il palazzo di Pio IV in via Brera di contro al palazzo delle Belle Arti, abbattuto per l'allargamento della via, non rimangono che alcune fotografie e le notizie pubblicate da Luca Beltrami.

Seguace del Pellegrini si rivela Giuseppe Meda nel bel cortile — a loggia do-

rica in basso, ionica in alto — del Seminario Arcivescovile: e al perdurare di forme ancor pure in qualche altro edificio milanese — i cortili del palazzo del Senato prima di tutti — non rimase forse estraneo il buon influsso lasciato dall'arte di quel primo maestro.

***

DUOMO — MARCO D'AGRATE: S. BARTOLOMEO.

Altri architetti che fiorirono a Milano e il nome dei quali è nei documenti di quel tempo che mi fu dato rintracciare, sono Dionigi da Varese, ingegnere della Camera Cesarea che nel 1542 diresse i lavori per la chiesa di S. Giovanni Battista fuori di Porta Nuova, Ambrogio Alciati che riformò il chiostro del Carmine e il coro nel 1584-1585 e la chiesa di S. Maria Segreta. un maestro Amelio che nel 1596 presentava un disegno per la nuova casa degli Oblati di San Sepolcro, Dionigi Campazzi che nel 1596-99 rifece il campanile dei Carmelitani di S. Giovanni in Conca, de' quali il Monastero era stato eretto o rinnovato nel 1583 dal Seregni benchè fin dal 1576 l'architetto Bernardino Lonati avesse già presentato un disegno della fabbrica insieme al Pellegrino e al Seregni, ciò che fa ritenere che, nella gara, quest'ultimo riuscì vincitore. Anche di Francesco Pirovano, ingegnere camerale, trovo abbondanti notizie; così di Dionigi da Varese, che diresse i lavori del convento di S. Simpliciano nel 1546, di Martino Bosio, di Cesare Cesariano, il noto commentatore di Vitruvio, e G. B. Clerici, Domenico Gianelli, architetto militare, Lorenzo Leonbruno, architetto e pittore che lavorò col Costa e protetto da Isabella d' Este e dal Duca di Mantova, Cristoforo Lonati, Zanino Mozzo cremonese, Evangelista Saronno, oltre quelli che si seguirono nella carica di architetti del Duomo lasciandovi poco notevoli impronte dell'opera loro.

E modesti ricordi dell'architettura del Cinquecento di cui invano si indagherebbe

per scoprirne la paternità artistica sono l'antico chiostro delle Umiliate di S. Erasmo (in via Borgonuovo, 5) con portici al pianterreno e un loggiato con ampia tettoia di sopra, il palazzo Stampa di Soncino in via Soncino con la sua bizzarra torre detta di Carlo V, a ricordo del quale ivi s' innalzano al cielo le colonne d'Atlante sormontate dall'aquila bicipite e col suo bel cortile a portici e a loggiato a colonne binate, di belle proporzioni, e diversi edifici nel suburbio, fra i quali mi piace ricordare l'oratorio di S. Rocco della Lupetta, ornato di affreschi luineschi, del quale purtroppo si eseguisce l'atterramento in questi giorni e il vicino palazzo della Simonetta che è il più notevole tipo di sontuosa villa suburbana della metà del XVI secolo da noi, costrutto da un architetto pratese, Domenico Guintallodi, che lo innalzò d' incarico di Ferrante Gonzaga duca di Guastalla, intorno al 1547. In una lettera del Giovio si fa cenno della Simonetta come di un ninfeo suburbano da dedicarsi a Carlo V: consta la fronte di un elegante duplice colonnato ad architrave con ricca trabeazione e balconi a balaustre innalzantesi sopra il porticato terreno ad archi; antiche decorazioni ispirate al florealismo e all'araldica ornavano le logge e i vasti locali della bella villa, oggi purtroppo mal custodita e quasi abbandonata.

Modesto avanzo ma legato a gran nome d'architetto — quello del fiorentino Giuliano da Sangallo — è quanto rimane della casa dei Medici in via Terraggio, con decorazioni in cotto, sola parte di una testata di edificio abbastanza ricco sul quale il Clausse e il Beltrami richiamaron l'attenzione insieme all'atto di donazione della casa eretta in quel luogo e all'accenno del Vasari sull'intervento del Sangallo.

S. LORENZO — MONUMENTO CONTE.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

***

Nella scultura, dopo l' influsso del lezioso Bambaja, alla maniera del quale G. Giacomo della Porta, Ambrogio Volpi, Cristoforo Lombardi, Giulio da Oggiono

e alcune modeste sculture sparse nelle chiese e nel Museo Archeologico si riavvicinano, a prova di una piccola scuola che, assecondando i gusti del tempo, sembrò aver quel maestro per punto di partenza, non moltissimo rimane a Milano a rappresentare l'arte del Cinquecento e la maniera michelangiolesca, che pur nelle altre città dell'alta Italia aveva trovato modo di affermarsi con tanto entusiasmo.

DUOMO — ANGELO MARINI: STATUA DI PAPA PIO IV. (Fot. Alinari).

Nella foresta di statue del Duomo non mancan certamente esemplari della scultura lombarda che segue al Bambaja e al Briosco, ma non son esempi di particolare importanza nè particolarmente originali. La peste del 1524, che aveva obbligato i deputati alla fabbrica a vendere persino i doni dei fedeli e gli argenti dell'altare dell'*Albero* per soccorrere i cittadini, aveva spossata l'Amministrazione d'ogni forza atta a far progredire i lavori di decorazione al monumento: a quel primo flagello si aggiunse la carestia nel 1528 e di nuovo e più tardi la più funesta peste del 1576. Furono licenziati ingegneri e lapicidi e le ultime tradizioni artistiche legate al monumento sembraron spezzate per sempre. Tuttavia fra gli scultori Gian Giacomo della Porta, Cristoforo Leonardi e, più tardi, Angelo Siciliano e Gabrio Busca vi furono principalmente addetti, insieme ad altri; Aurelio, Gerolamo e Lodovico Lombardi da Solaro apposero il loro nome nel tempietto scolpito, su idea del Pellegrini, sull'altare maggiore destinato a custodire il tabernacolo di Pio IV. Ma queste sculture come quelle che ornano il recinto marmoreo del retrocoro ideato dallo stesso Pellegrini, dovute ad Andrea Biffi, a Giovanni Bellanda, a Gaspare Vismara, a Marc'Antonio Prestinari, come le due statue — il *Tempo* e l'*Eternità* — di Angelo Biffi e di Antonio Daverio, che dovevano ornare la tomba del Pellegrini, e come le opere di Francesco Brambilla (per quarant'anni ai servigi della fabbrica per decorazioni e statue diverse), di Antonio da Viggiù (autore del *Cristo con la croce* che esagera la maniera di Cristoforo Solari) nella sagrestia, non accennano certamente a una vera scuola con peculiarità originali in Lombardia. Nè la statua di S. Bartolomeo scorticato, eseguita da Marco d'Agrate, se è prova di virtuosità, è certo documento note-

vole d'arte, nonostante la troppo alta nomea di che le vecchie guide circondarono questa scultura poco piacevole, alla quale fu apposta la immodesta e vacua iscrizione: *Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates.* L'artista modellò anche una

LA CASA DI LEONE LEONI. (Fot. Brogi).

statua di S. Francesco di Paola pei frati di Santa Maria della Fontana e, secondo alcuni, il monumento di Giovanni Conte nella cappella di S. Ippolito in S. Lorenzo, da altri attribuito a Cristoforo Lombardo.

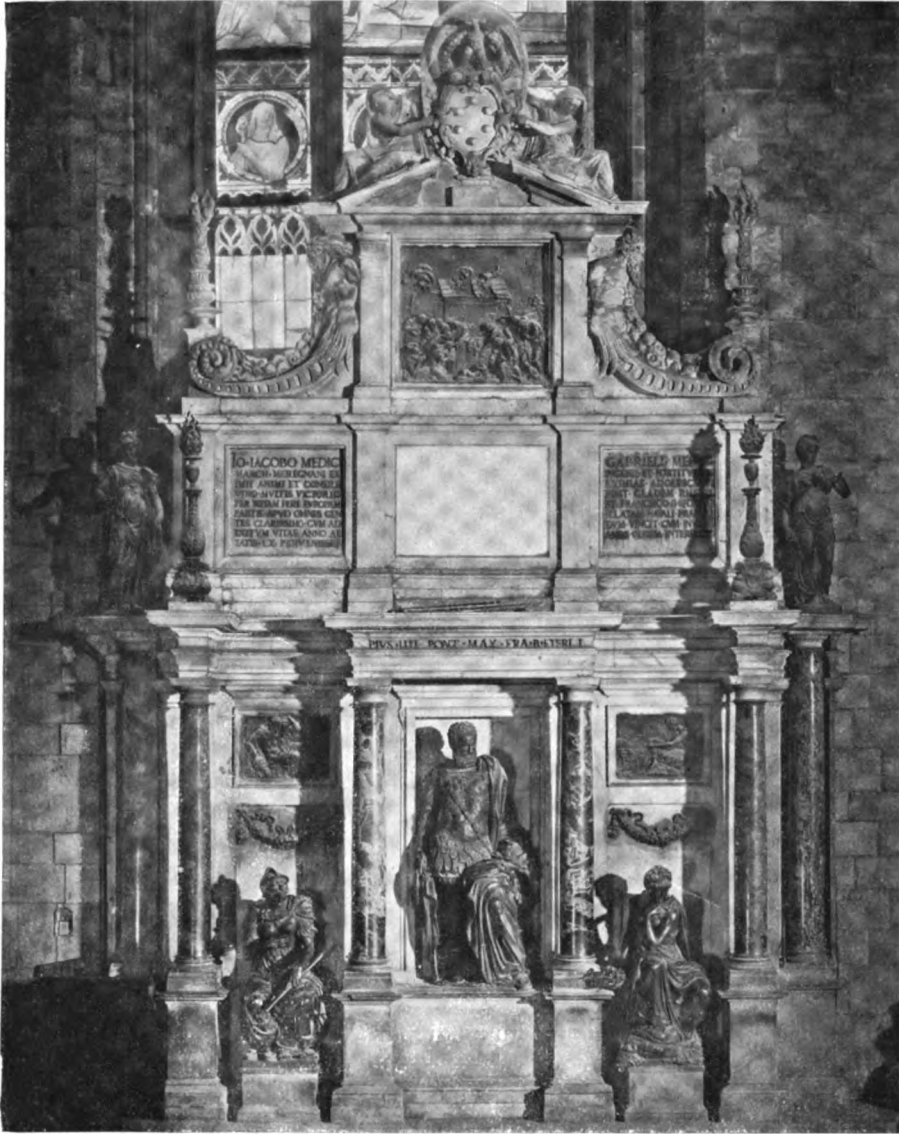
Men facile sarebbe rintracciare — e ad ogni modo precisare il posto che lor compete nell'evoluzione dell'arte lombarda — le sculture eseguite, in quel secolo,

pel Duomo da più modesti scultori di cui fan ricordo le carte e gli Annali, quali Tommaso Bossi, i due Corbetta, Gian Ambrogio Cremona che lavorò intorno al monumento a Gastone di Foix insieme ad Antonio Dolcebuono, ad Agostino Pozzi e allo stesso Cristoforo Solari (1518), Pietro Antonio Daverio che modellò ben trenta statue per la fabbrica dal 1598 al 1621, Cristoforo Lombardo che modellò varie statue fra cui la Santa Caterina per l'altare della *Presentazione* (1543), Giovanni Angelo De Marinis siciliano (1556-1584), Antonio Padovano, Alessandro Pajarino (1561-1609), Alessandro Parisio, Francesco Perego detto il Borella, Michele Prestinari, Giulio Cesare Procaccini non valente scultore quanto lo fu pittore, Rinaldi Andrea, Stefano Rozio, due Solari, due Taurino per lunghi anni e per intagli in legno, due Vimercati. Trovo, fra le vecchie carte d'archivio, anche ricordo di Giacomo Trezzi nel 1574, scultore pensionato dal Re di Spagna, di Bartolomeo Volpi, di Battista Passeto, di G. Maria Zermignasio musico e scultore d'immagini sacre (1585), di Luigi Cozzi e Giovanni Antonio da Melegnano, di Clemente Birago scultore del Re di Spagna, di Pietro Paolo e Cesare Romani, ecc., dei quali è già sufficiente aver ricordato i nomi senza insistere sul loro valore.

Di Angelo Marini è la statua di Papa Pio IV nel Duomo: il pontefice è rappresentato seduto benedicente sopra una ricca mensola ornata degli emblemi papali e di mezze figure nude maschili a mo' di erme reggenti lo stemma mediceo; la figura, un po' rigida, non manca di grandiosità e non son privi di eleganza i particolari decorativi eseguiti con diligenza.

***

Il maggior rappresentante della scultura del Cinquecento inoltrato in Milano è un maestro d'altra regione, Leone Leoni di Arezzo. A Milano, dopo avventurose vicende, egli si stabilì e si costrusse un palazzo che tuttora rimane, in via degli Omenoni, e del quale si vuole che egli stesso abbia dato il disegno: un pian terreno, a bozze, con finestre rettangolari e arcuate e sei colossali figure di schiavi paludati, a mo' di cariatidi, reggenti la cornice del piano superiore e altre due, dalla cintola in su, nude, reggenti il balcone che si collega alla piccola porta; il piano superiore, di miglior gusto e con pure reminiscenze michelangiolesche, presenta nicchie e finestre alternate fra le colonne a muro. A Leone Leoni si debbono i bronzi del monumento funerario di G. Giacomo Medici, marchese di Melegnano, nel Duomo di Milano, ordinato da Pio IV, su disegno, se crediamo al Vasari, di Michelangiolo, ma più verosimilmente dello stesso Leoni come confortano a ritenere le assicurazioni — recentemente richiamate in uno studio del Beltrami sul monumento — di un contemporaneo, Celio Malaspina, del Moriggia e lo stesso contratto pubblicato dal Casati e riportato poi dal Plon, passato il 12 settembre 1560 fra l'artista ed i rappresentanti di Pio IV: contratto che fu in tutto rispettato nell'esecuzione, contrariamente a quanto il Plon credette interpretando inesattamente il documento. Il monumento, nelle sue linee architettoniche e nelle sue figurazioni in bronzo, corrisponde al modello approvato dal committente ed era già condotto a termine nel 1563. Solamente fu soppresso il sarcofago che doveva occupare il posto d'onore nella composizione e fu quindi lasciato scoperto il campo centrale contro il quale doveva adattarsi la

cassa marmorea in omaggio alle prescrizioni del Concilio di Trento che appunto allora aveva vietato l'uso di riporre i cadaveri entro i monumenti addossati alle pareti. Non regge quindi — come notò il Beltrami — l'opinione del Plon, che sia stato

DUOMO — LEONE LEONI : MONUMENTO A GIAN GIACOMO DE' MEDICI.

alterato il pensiero dell'artista contro sua voglia con la soppressione di un supposto basamento « qui surélevait le monument ».

L' intervento di Michelangiolo si limitò probabilmente a un consiglio o all'esame del modello che il Leoni sottopose all'approvazione di Pio IV.

PARTICOLARE DEL MONUMENTO A GIAN GIACOMO DE' MEDICI.
(Fot. Ferrario).

L'atteggiamento della statua del Medici, dalla gamba sinistra piegata in avanti, sulla quale è gettato, in ampie pieghe, il manto, ritorna in un'altra notevole figura del Leoni, la statua di Ferrante Gonzaga a Guastalla, eseguita con minor finezza ma più larghezza di modellato che quella del Medici dovendo sorgere all'aperto. Anche quella statua fu modellata a Milano e negli stessi anni in cui l'artista s'applicava al monumento Medici e vi pose mano a finirla, sembra, anche Pompeo figlio di Leone.

Gli Annali del Duomo ricordano che Leone Leoni fu ai servigi della Fabbrica più volte: nel 1563 per provvedere all'accomodatura di una campana, nel 1565 per collaudare due statue modellate da Angelo De Marini, nel 1568 per la fusione degli angeli in metallo da collocarsi sotto il tabernacolo, nel 1584 per certe perizie; del 1585 è un accenno della sua attività per rispondere alle esigenze del Re di Spagna. Di lui come del figlio, scultore e incisore alla zecca di Milano, non è qui il luogo opportuno di parlare a lungo. Fra i dispacci reali trovo un ordine del 28 aprile 1587 per provvedere Pompeo Leoni del metallo necessario per fondere certe figure che per ordine del Re si dovevan collocare in S. Lorenzo; e, altrove, del 23 febbraio 1590, una lettera da cui risulta che Pompeo era tuttora ai servigi del Principe e aveva alle sue dipendenze un Cesare Villa milanese, il quale, appunto allora, desiderava di ritornare in patria.

La maniera michelangiolesca si sforma e trasmoda in molte statue del Duomo o sulla fronte di varie chiese in Lombardia: ma non è il caso di ricordarle qui, in un'opera che vuol additare solamente gli esempi migliori e più caratteristici. A pena potremo ricordare le statue di Adamo ed Eva, non prive di garbo e di dolcezza, ma troppo esili, troppo eleganti, un po' fredde, del fiorentino Stoldo Lorenzi

di Gino, sulla fronte di S. Celso a Milano: a lui si attribuiscon le men belle statue dell' Angelo e dell'Annunziata presso il bassorilievo centrale, che però e nel movimento eccessivo delle linee e nel modellato esuberante che prelude al Seicento mi sembrano d'altra mano e più tarde. Di Annibale Fontana milanese si voglion, nella stessa fronte, le Sibille sul frontone del portale, i profeti e gli angioli del fastigio: a lui pure si attribuiscono dalle guide quei bassorilievi e la figura della Vergine all'interno del tempio. Quanto il Fontana fosse affezionato al tempio, cui lasciò anche i propri disegni, « è attestato — riporto dal diligente Mongeri — dalle altisonanti benchè vere parole della lapide posta di contro all' altare e sotto un'altra statua *S. Giovanni Evangelista* lavoro di sua mano; nella quale l'inclinazione all'arte decorativa del Bonarrotti è, però, già troppo evidente, benchè morto a 47 anni. Egli fu qui sepolto. Meglio si dimostra, quale orafo e fonditore, nel vicino cancello di bronzo all' ingresso del presbitero ».

PARTICOLARE DEL MONUMENTO A GIAN GIACOMO DE' MEDICI.
(Fot. Ferrario).

Nella sagrestia dello stesso tempio il bel lavabo, opera sua, di linee prevalentemente architettoniche, presenta un delfino che butta acqua dalle larghe fauci e due putti in bronzo modellati con rara eleganza.

Le statue nel quadrato sotto la cupola e quella presso l'organo, nella chiesa stessa, sono invece del Lorenzi. Nel coro gli stalli si vogliono eseguiti su disegno dell'Alessi; certo è che li intagliò Paolo Bozza nel 1570 e li condusse a termine Gian Giacomo Taurino. La scultura, compresa quella in legno, trova qui dunque ampio campo di studio.

Lo stile michelangiolesco, con tutte le sue eccessività, è rappresentato a Milano più che tutto dal Fontana, artista pieno di talento, che nell'ideare le belle Sibille e le quattro potenti figure dei Profeti per la fronte di S. Maria presso S. Celso raggiunse un grado di vigore che invano si cercherebbe nei contemporanei della regione: in uno dei Profeti ripetè il tipo del noto Mosè michelangiolesco, ad

altri diede forse atteggiamenti eccessivamente studiati, alle pieghe un esagerato tritume e alle sue composizioni (l'idea dei bassorilievi di quel tempio gli deve appartenere) poco equilibrio nella distribuzione. Ma nelle figure isolate e specialmente

S. MARIA DI S. CELSO — ANNIBALE FONTANA: STATUA DI S. GIOVANNI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

nella dolcissima Madonna dell'interno del tempio (nell'ideare la quale sembra aver tenuto presente quella del Briosco sul mausoleo di Giangaleazzo nella Certosa di Pavia) molta distinzione.

Con questo artista, che non gode la fama che merita, la scultura del Cinque-

cento nella regione si afferma dignitosamente, pur senza competere in vivacità e in certa originalità con la pittura lombarda che a ben maggiori altezze dovrà volgere il volo spinta dalle tendenze proprie e dai favori dell'ambiente.

S MARIA DI S. CELSO — ANNIBALE FONTANA: LA VERGINE.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

*
* *

La pittura lombarda nel Cinquecento trova a maggiori e più attivi rappresentanti Bernardino Luini e Gaudenzio Ferrari. Intorno ad essi si svolge una numerosa schiera

di seguaci e di continuatori, così che la scuola della regione la quale, presente Leonardo a Milano, per mezzo di pochi benchè valenti suoi scolari diretti non aveva certamente dato luogo a una molto grande attività, dopo di lui, quasi su un terreno ben seminato, diede invece frutti in così gran copia da rappresentare uno dei focolari artistici più importanti d' Italia.

La produzione luinesca ha del prodigioso: fra grandi e minori gli vengono attribuiti dal Williamson — l' ultimo biografo del maestro — e da altri recenti critici, intorno a duecento dipinti sparsi nelle chiese a Milano, a Venezia, a Firenze, a Roma, a Napoli, a Monza, a Saronno, a Bergamo, a Baveno, a Pavia, a Como, a Legnano, a Luino, a Morimondo, in Valtellina; all'estero vantano opere a lui attribuite Lugano, Buda-Pest, Vienna, Londra, Oxford, Copenaghen, Parigi, Berlino, Monaco, Pietroburgo, Madrid.

S. MARIA DI S. CELSO — ANNIBALE FONTANA: LAVABO NELLA SACRESTIA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Il periodo più florido dell'attività del Luini è quello che va dal 1520 al 1530: una delle prime sue opere, la *Deposizione* nel coro della chiesa di S. Maria della Passione a Milano, presenta relazioni con l'arte del Bergognone, del quale il Luini potè ammirare le opere nella stessa chiesa: i tipi dei due santi vescovi, le pie donne e il paesaggio accidentato del fondo ricordano quelli cari al vecchio pittore lombardo. E uguali relazioni, che lascierebber credere che Bernardino seguisse da principio la scuola del da Fossano, ritornano qua e là, men palesemente, in altre opere giovanili, anche se non precisamente, come pareva al Morelli, negli affreschi di Brera qui trasportati dal convento delle Vetere. Nè l'artista rimase poi estraneo allo stile personale del Bramantino, come assicurano diverse figure della sua seconda maniera.

La grande e più moderna arte di Leonardo doveva più tardi influire sulla impressionabilità artistica del pittore, pur senza toglier nulla alla bella e vivace natura dell'esuberante Bernardino.

A questa maniera il Morelli è disposto a riferire una *Madonna col Bambino* di Brera, la grande *Sacra Famiglia* della collezione Ambrosiana e diverse opere altrove; a una terza — la così detta maniera bionda — dal 1520 al 1530 — nella quale il maestro si presenta in tutta la maggiore indipendenza, appartengono le opere migliori: gli affreschi della chiesa di S. Maurizio, il bellissimo polittico della

BERNARDINO LUINI: DEPOSIZIONE DALLA CROCE (CHIESA DELLA PASSIONE).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

parrocchiale di Legnano, gli affreschi a Santa Maria degli Angioli a Lugano e numerosi quadri di minori proporzioni.

Gli affreschi nell'interno della chiesa di S. Maurizio del Monastero Maggiore rappresentano il più vistoso e felice connubio fra l'edilizia e la decorazione pittorica a Milano nel Cinquecento: appena la meravigliosa cupola di Saronno può, sotto questo punto di vista, essere paragonata a quel tempio.

Nel 1506 i Bentivoglio, abbandonata la signoria di Bologna quando Giulio II se ne impadronì, si rifugiarono a Milano, consigliati fors'anche dal fatto che Alessandro, figlio dello spodestato Giovanni II, aveva per moglie Ippolita Sforza nata dal matrimonio di Carlo, figlio naturale del duca Galeazzo Maria Sforza, con Bianca Simonetta. I Bentivoglio si eressero un palazzo, presso la chiesa di S. Giovanni in Conca, che non doveva essere privo di attrattive artistiche a giudicare dalle tradizioni della famiglia — che aveva innalzato a Bologna il più bello e riccamente decorato palazzo d' Italia, distrutto allora da furor di popolo immemore — più che dal portale che di quel nuovo palazzo costrutto a Milano rimane nel Museo Archeologico. Una delle figlie di Alessandro s'era fatta monaca e rinchiusa nel Monastero Maggiore di S. Maurizio. La chiesa vantò per questo la particolare protezione dei Bentivoglio — che vollero esservi sepolti — e delle famiglie con loro imparentate. Il Luini svolse nella parete, che divide in due parti la bella chiesa, quella sua vivacissima decorazione a buon fresco, e vi riprodusse le figure dei due committenti Alessandro e Ippolita e forse della giovane monaca Alessandra, benchè nessuna indicazione lo precisi. Il Beltrami richiamò già diversi elementi a ritenere che l'opera del pittore debba riportarsi agli anni dal 1522 al 1524, e l'età dimostrata, nell'affresco, dai ritratti dei due committenti può infatti corrispondere a quella che essi avevano a quell'epoca. Qualche anno più tardi, e precisamente nel 1530, il causidico milanese Francesco Besozzi, volendo adornare la terza cappella di destra, ricorse allo stesso Luini, che vi produsse la scena della Flagellazione e, nella parete di destra, la scena della decollazione di S. Caterina, per rappresentare la qual figura, dolcemente reclina a mani giunte in attesa del colpo fatale, il pittore, secondo una leggenda, avrebbe riprodotte le sembianze di quella contessa di Challant « assai bella, ma tanto viva ed aggraziata che non poteva essere più », della quale il novelliere contemporaneo Bandello raccontò la tragica fine. Ma i nuovi documenti, nella loro inesorabile oggettività, e la narrazione lasciataci dal Grumello modificaron non poco la leggenda quale il Bandello la raccolse : e a lui lasciam tutta la responsabilità sulla veridicità della riproduzione iconografica della contessa precisamente « nella chiesa del Monastero Maggiore », anche se la mancanza di quei caratteri peculiari ai ritratti dal vero consiglino piuttosto di ritenere quella dolce e pia figura del tutto impersonale.

Le carte del monastero mi rivelaron nomi e numerosi particolari, che qui sarebbe inutile riportar tutti, sulle pitture e le decorazioni che seguiron a quelle di Bernardino e che, tutte insieme, contribuirono con la loro delicata leggiadria a fare di quel tempio quasi un grande cofano: Pietro e Aurelio Luini vi dipinser una cappella per commissione della contessa Bergamini e vi riprodusser *uno Christo che aresusita e tre ladroni al sepulcro* e ai lati la Maddalena dinnanzi a Gesù vestito da ortolano, e Gesù *con doi apostoli quando andò in Emaus*; e stesero nei vani, nelle vôlte, nelle pilastrate una gaia florescenza *de foiami e festoni e altre chose che stiano bene* (1555); Antonio Campi dipinse la tela dei « Re Magi » pel centro principale della tramezza e che erroneamente il Lattuada ascrisse al Luini (1578), come l'organo era stato eseguito da Giovanni Giacomo degli Antignati uguale a quello di S. Simpliciano (1554) e Francesco de Medici da Seregno ne aveva dipinta la cassa e Giov. Antonio Ferrari e Giuseppe Prevosti avevan modellato molti

stucchi decorativi (1573) e lo scultore G. B. da Vailate stemmi e ornati in pietra (1572).

Il Luini, quale frescante, occupa certamente il maggior posto della scuola lombarda dopo Leonardo: il suo ciclo di affreschi nel casino di villeggiatura della famiglia Pelucchi presso Monza — staccati nel 1822 ed oggi sparsi in oltre quaranta pezzi a Brera, nel palazzo Reale di Milano, presso il sig. avv. Cologna, presso i sigg. Grandi, e a Parigi, a Chantilly e a Londra —, quelli della cappella di S. Giuseppe

BERNARDINO LUINI: LA VERGINE COL BAMBINO (R. PINACOTECA DI BRERA).
(Fot. Alinari).

in Santa Maria della Pace recentemente ricomposta nella pinacoteca di Brera, eseguiti fra il 1520 e il 1524, quelli già nella chiesa e nel convento di Santa Marta e gli altri già nel monastero delle Vetere (non nella chiesa perchè il Torre, il Lattuada, il Bianconi non li ricordano ivi), oggi tutti a Brera, rivelano un pittore forse qualche volta frettoloso, ma vivace, originale, gaio colorista sempre. Certi difetti anche fondamentali nel disegno e alcune volgarità di forme e di particolari, specialmente nelle composizioni maggiori per la chiesa della Pace, rivelan l'intervento di aiutanti nell'opera grandiosa. In certi quadri di cavalletto — la deliziosa *Madonna del Roseto*, due Madonne col Figlio a Brera, lo *Sposalizio di Santa Caterina* nel museo Poldi-Pezzoli, nella collezione Borromeo, in quella dell'Ambrosiana ecc. — la vigorìa del colorito caldo e vivace si sposa a una dolcezza di sentimento cristiano contenuta e profonda, forse un po' monotona per il lungo ripetersi in identiche forme in cui, come nota veramente il Morelli, ritornan spesso gli eguali difetti, le linee un po' pesanti, i piedi un po' lunghi, le mani troppo larghe, a cui potremmo aggiungere un carattere tolto a Leonardo, comune a quasi l'intera scuola lombarda di questo tempo, ma che nel Luini trova il principale interprete: gli zigomi eccessivamente lontani fra loro e il mento piuttosto basso a dar al viso una forma allungata che, se aggiunge grazia e carattere, rivela, a lungo ripetersi, una maniera fatta, benchè il punto di partenza si debba trovare nel tipo prevalente nelle donne lombarde, nelle quali il Luini e prima di lui lo stesso Leonardo vider certamente i modelli per le loro Madonne e le loro sante, formose, solidamente costrutte, di un tipo assolutamente diverso da quelli predominanti nelle opere dei maestri toscani, ferraresi, veneziani, più delicate forse, ma men vere. Nei tipi dei vegliardi, solenni, abbondantemente chiomati, quasi olimpici, il Luini invece si staccò piuttosto dalla natura e si plasmò un motivo suo proprio.

B. LUINI: PARTICOLARE DELLA SACRA FAMIGLIA (PINACOTECA AMBROSIANA). (Fot. Anderson).

Col Luini la scuola lombarda per la prima volta — eccezion fatta per la *Cena* delle Grazie e anche questa soltanto da certi aspetti — trovò un maestro che alla composizione diede forme e concetti nuovi: naturalezza negli aggruppamenti, grandiosità nelle scene d'ambiente, sapienza nelle ricostruzioni storiche o mitologiche. Con ugual sicurezza e senza mai venir meno alla sua originalità egli riproduce scene or civettuole e gaie come *il giuoco del guancialino d'oro* (Brera n. 71), or curiose e vivaci come le mitologiche del *sacrificio del dio Pane*, di *Dafne trasformata in alloro*, della *Nascita di Adone* (Brera, n. 73, 74, 76), di *Vulcano e Venere fabbricanti le armature di Achille* (Palazzo Reale), della *Fucina di Vulcano* del Louvre; or popolate e

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

BERNARDINO LUINI: LA SALMA DI S. CATERINA
PORTATA AL SEPOLCRO DAGLI ANGELI.
(R. PINACOTECA DI BRERA).
(DALLA PELUCCA).

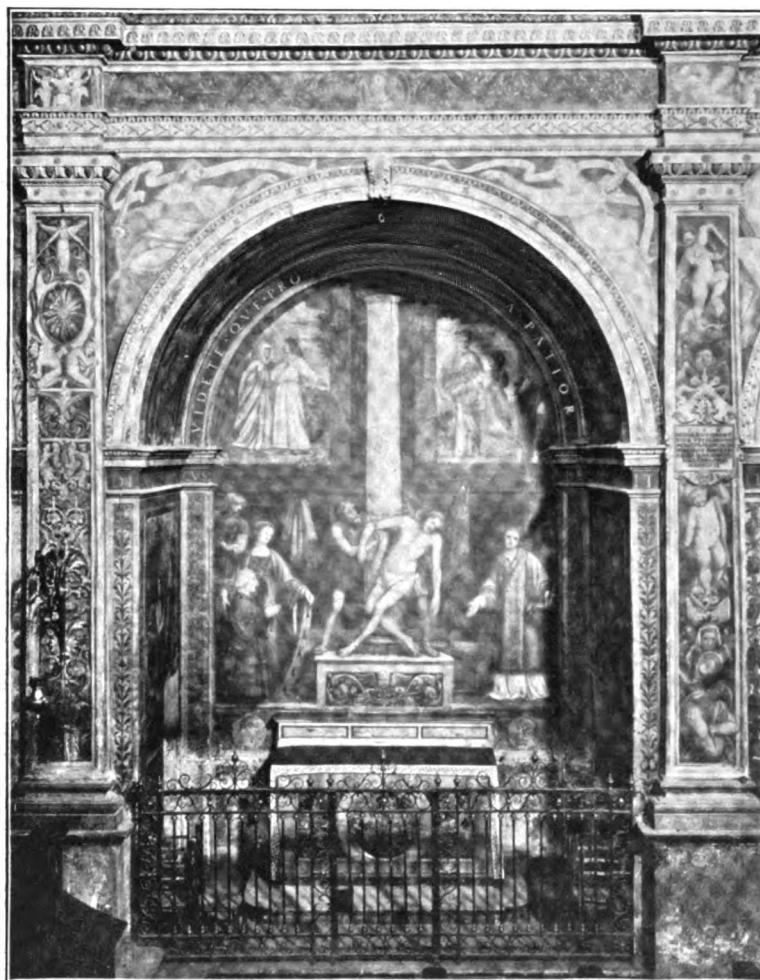
grandiose come il *S. Giuseppe scelto a sposo di Maria* (Brera, n. 302), il ***Cristo incoronato di spine*** dell'Ambrosiana, lo *Sposalizio*, la ***Presentazione al tempio*** e l'***Adorazione*** di Saronno, le scene in S. Maurizio a Milano, la grande ***Crocifissione*** di Lugano (1530). In alcune scene spinse la grazia e il sentimento fino alla poesia. In quella della ***salma di S. Caterina deposta dagli Angioli nel sepolcro*** a Brera (n. 288)

BERNARDINO LUINI: LA CASTA SUSANNA (COLLEZIONE BORROMEO). (Fot. Marcozzi).

la virtuosità nel render la leggerezza delle tre figure librantisi nello spazio — sì che par quasi di sentire il lieve fruscìo delle vesti sbattute dall'aria tagliata rapidamente — è uguale all'armonia e al ritmo, cui nuoce appena la rigidità delle linee del sepolcro scoperchiato nel basso, anche se non oseremo sottoscrivere all'asserzione del Müntz che « Léonard eût été impuissant à donner à une de ses compositions une netteté pareille, avec des contours si tranchés et un agencement si décoratif ».

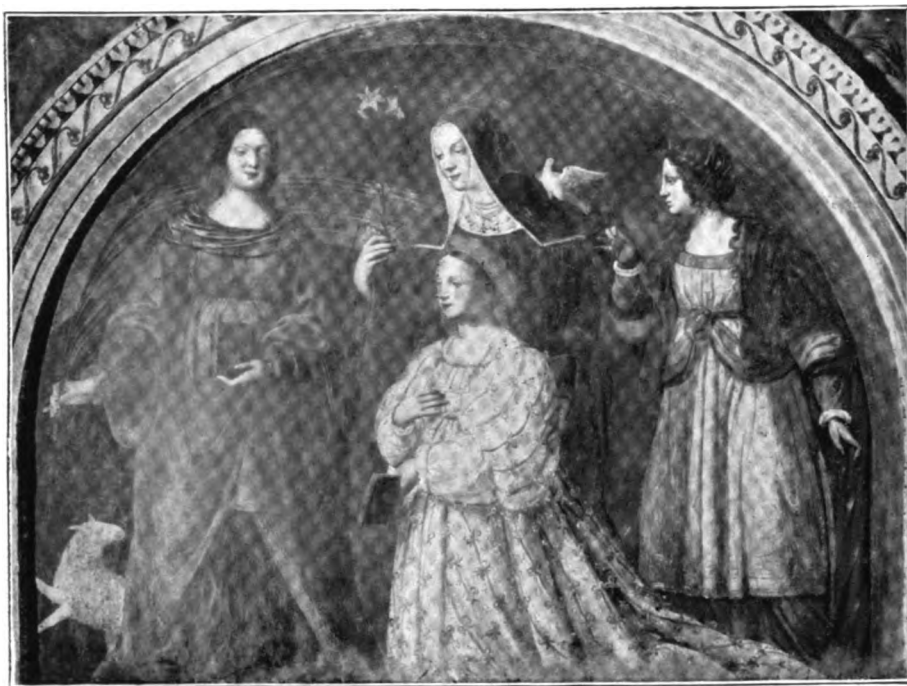
Numerosi artisti — parecchi tuttora ignoti — seguiron la maniera del Luini, oltre Aurelio, suo figlio.

***

Gaudenzio Ferrari non possiede certamente la grazia del Luini, del quale fu contemporaneo, ma nell' invenzione, nel sentimento drammatico, qualche volta nella forza del comporre gli fu superiore.

BERNARDINO LUINI: PARTICOLARE DEGLI AFFRESCHI DI S. MAURIZIO.

La critica moderna non è d'accordo sulla derivazione artistica di Gaudenzio, nè il problema, per chi non limita la propria osservazione alle manifestazioni superficiali dell'arte, si presenta di poco interesse ; gli si dànno troppi e diversi maestri perchè un accordo sia per ora possibile. Il Morelli, richiamando l'asserzione del Lomazzo — il quale, da giovane, poteva aver conosciuto il vecchio Gaudenzio Ferrari ed esser quindi ben informato sulla sua educazione artistica — che ce lo presenta quale uno scolaro dello Scotto a Milano, poi di Bernardino Luini, osserva

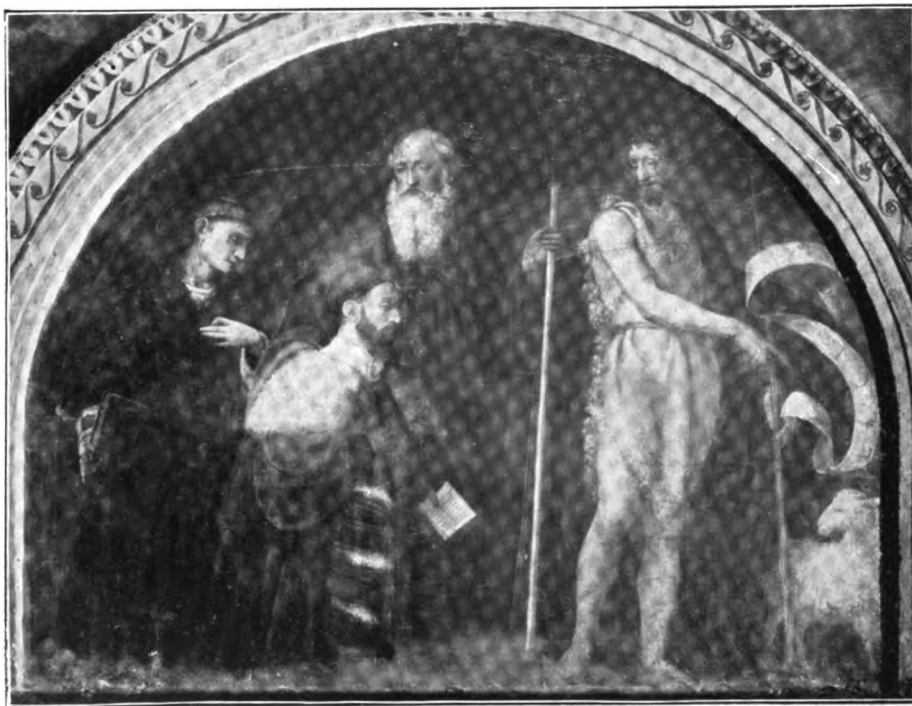
che nessun scrittore fa cenno dello Scotto e nessuna sua opera si conosce. Oggi non potremmo più dire altrettanto perchè le recenti ricerche hanno rivelata tutta una famiglia di artisti di quel nome fioriti in Lombardia nel XV secolo e qualche opera non priva d'importanza.

Altri trovan rapporti fra le prime opere del Ferrari e l'arte del Bramantino: il Bordiga invece lo volle scolaro di Girolamo Giovenone e il Morelli di Macrino d'Alba e degli Oldoni di Vercelli; altri persino di Perugino e di Raffaello. Il Lo-

BERNARDINO LUINI: PARTICOLARE DEGLI AFFRESCHI DI S. MAURIZIO.

mazzo ne fece addirittura un genio multiforme come il Leonardo. « Fu pittore, plasticatore, architetto, ottico, filosofo naturale e poeta, sonator di lira e di liuto ».

Sicuri sono i rapporti fra i suoi dipinti giovanili della galleria di Torino e il Bramantino nelle figure lunghe, nei tipi, nel muover largo dei panni. Le ultime ricerche del Colombo — che ha trovato recentemente varie prove di una attiva permanenza del pittore a Vigevano, di cui è anche riconferma in un documento milanese — e di Ethel Halsey, recente biografa del pittore, provan che questi, nato in Valduggia intorno al 1480, visse fino al 1546.

A mio parere la critica moderna non ha reso sufficientemente giustizia a Gaudenzio. Il Morelli, è vero, non risparmia elogi al maestro dei grandi aggruppamenti in cui aleggia un forte spirito drammatico e non si perita a confrontarlo con lo stesso Raffaello, nella grande *Crocifissione* di Varallo: e gli autori del *Cicerone* — cito questi perchè sembran riassumere il giudizio di molti altri — osservano che la

vita, il movimento, l'espressione violenta delle passioni dell' animo nelle sue composizioni son degni di un maestro di prim'ordine; ma si sembra dimenticare che nella stessa rappresentazione del sentimento cristiano e della dolcezza il pittore raggiunse un' altezza a cui nessuna scuola dell'alta Italia, esclusa forse la veneta, era mai giunta. Questa sembra essere anzi la principale tendenza del pittore fin dai primi suoi lavori e che trova le più belle e felici rappresentazioni nella soavissima *Annunciazione* della collezione Layard di Venezia e in quella della galleria

BERNARDINO LUINI: PARTICOLARE DEGLI AFFRESCHI DI S. MAURIZIO.

di Berlino, in alcuni gruppi degli affreschi di Varallo, nella bionda Madonna col Bambino della galleria di Brera, benchè la Vergine nel tipo e nell'abito valsesiano presenti un carattere più profano che sacro, nella bellissima *Pietà* della collezione Crespi — un motivo che ritorna, con varianti, altre volte nel repertorio del maestro — nella Madonna col Bambino della collezione Borromeo, di una soavità senza pari, nella *Natività* di San Gaudenzio a Vercelli, ma più che tutto negli affreschi della cupola di Saronno. Se l'insieme di questo ultimo capolavoro non dissimula qualche po' dell'affastellamento eccessivo di gruppi che nella seconda serie di opere sue il maestro non saprà evitare, esaminati uno per uno quei gruppi presentano ancora tutto il soave incanto delle prime opere: benchè il dipinto appartenga al 1534 offre ancor tutta la ingenuità di un maestro primitivo, nel sentimento e in parte nella disposizione stessa che, dopo tutto, è ben semplice, quasi a zone, e non può esser confrontata, per ciò, come Ethel Halsey vorrebbe, con le cupole frescate dal

Correggio nel Duomo e in S. Giovanni Evangelista di Parma, trionfanti con ben più sapienti aggruppamenti.

Anche quando per accrescere il senso drammatico all'azione è costretto, con

BERNARDINO LUINI: SACRA FAMIGLIA (PINACOTECA AMBROSIANA). (Fot. Anderson).

danno dell'equilibrio e dell'armonia della composizione, ad affastellar figure, le une a ridosso delle altre, senza posa, senza il dovuto passaggio di piani, come in certe parti degli affreschi di Varallo, nel quadro della *Pietà* di Cannobio, nella *Deposizione* della galleria di Torino, nella *Madonna coi santi e putti* e nella *Crocifissione* in

San Cristoforo di Vercelli, nel *Martirio di Santa Caterina d' Alessandria* di Brera, il senso drammatico è più apparente che reale e sentito, benchè, in confronto al Luini, Gaudenzio rappresenti già un gran passo in avanti nella rappresentazione drammatica.

A Milano le opere del Ferrari son numerose. Ve n' ha a Brera, nel museo Poldi-Pezzoli, nel coro di S. Maria presso S. Celso (il *Battesimo di Cristo*), nella collezione Crespi, e altrove. E non divideremo l'opinione degli autori del *Cicerone* che le opere

BERNARDINO LUINI: LA FLAGELLAZIONE (PINACOTECA AMBROSIANA). (Fot. Anderson).

del Ferrari conservate nelle gallerie non diano idea del suo talento: nella sola collezione di Brera i quadri piccoli da cavalletto, la grande composizione del *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria,* i vivacissimi affreschi già in S. Maria della Pace — ben tredici pezzi — son documenti preziosi della variabile tempra di questo attivissimo artista. Nella stessa collezione è rappresentato degnamente anche il principale dei seguaci di Gaudenzio, il vercellese Bernardino Lanino, con alcuni affreschi già in Santa Marta, col *Battesimo di Gesù*, con le *Madonne e varii santi*, col delicatissimo disegno a carbone per l'*Adorazione del Bambino.* I suoi affreschi rivelan però la distanza che lo separa dal maestro. Forse per questo un altro manierista, il

Lomazzo, ne lodò « la leggiadrìa et la forza del suo bel operare ». Tuttavia nel suo capolavoro, il *Martirio di Santa Caterina*, a buon fresco, in S. Nazaro Maggiore, il pittore si avvicinò all'arte del maestro; la tradizione vuol vedere, fra quelle molte figure, anche il ritratto di Gaudenzio, del Luini e di un altro scolaro del primo, G. B. Cerva.

Fermo Stella e il Valorsa che dipinsero in Valtellina e nel Comense qualche volta non senza delicatezza, continuaron per un mezzo secolo l'eco dell'arte del maestro: altri, come il De Magistri, il Donati, s' ispiraron, come poterono, ora alla maniera del Luini, ora a quella di Gaudenzio, perpetuando, in pieno periodo di decadenza, qualche po' della gentilezza e del composto sentimento di quei vecchi maestri.

GAUDENZIO FERRARI : MADONNA COL BAMBINO E DUE SANTI (COLLEZIONE BORROMEO).
(Fot. Marcozzi).

Perchè, per dirla con le belle parole del Müntz, la scuola milanese di questo tempo rassomiglia a un bello e delicato adolescente che si abbandona al piacere di vivere, al piacere d'amare e che ignora le tristi preoccupazioni e le laidezze della vita; « libre aux florentins de creuser les mystères de la philosophie, la science du dessin; pour les

disciples de Léonard, s'ils sont réussis à remplir leur rôle de poètes, à émouvir et à charmer, leur ambition est satisfaite ».

Paolo Lomazzo — meglio noto per esser stato quasi il Vasari della scuola lombarda — e il suo scolaro Ambrogio Figino appartengon già al periodo dello sfacelo della scuola locale. Si mostran, del primo, nelle chiese milanesi, gli Apostoli nella piccola cupola della quarta cappella a destra in S. Marco che non sembran appartenergli, mentre gli appartengon invece — lo prova la firma stessa — la tavola nella terza cappella che è del 1571, le pitture ai lati di una cappella che fa parte del presbiterio in S. Maurizio, benchè dubitativamente, le tre figure di Santi in S. Paolo nel primo altare a sinistra, forse la *Predicazione di S. Paolo* nella sagrestia di S. Maria alla Porta e sopratutto gli affreschi nella cappella alla testata sinistra del tramezzo in S. Angelo coi fatti della Vergine e che è da riconoscere, secondo il Mongeri, « fra le opere sue migliori, come quelle che mostrano non avere egli ancora del tutto sacrificate le reminiscenze dell'arte leonardesca alle caricature dell'arte dei Raffaellisti » e anteriore al 1570.

GAUDENZIO FERRARI : IL BATTESIMO DI GESÙ CRISTO (NEL CORO DELLA CHIESA DI S. MARIA DI S. CELSO). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Del Figino il bel ritratto di Lucio Foppa a Brera dà il miglior saggio dell'arte sua; gli vengon attribuiti il *S. Ambrogio a cavallo* in S. Eustorgio, due composizioni nelle arcate dell'organo del Duomo, l'*Incoronata* in S. Fedele, un *San Marco* « caricatura

michelangiolesca » in S. Raffaele, la *Vergine che schiaccia il serpente* in S. Antonio Abate.

***

A Milano, attratti dai maggiori maestri e dalle richieste dei committenti — primi le chiese e i monasteri che s' eran andati moltiplicando e che sostituiron,

GAUDENZIO FERRARI : LA PIETÀ (GALLERIA CRESPI). (Fot. Anderson).

dopo la metà del XVI secolo, gli antichi mecenati —, venner numerosi i pittori delle scuole vicine; specialmente cremonese e lodigiana.

Vincenzo Campi cremonese, fiorito nella seconda metà del XVI secolo, meglio che nelle due figure di Brera (una *fruttivendola* ed una *pescivendola*) può esser co-

GAUDENZIO FERRARI: LA VERGINE COL BAMBINO (R. PINACOTECA DI BRERA).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

nosciuto in qualche quadro nelle chiese milanesi e specialmente negli affreschi un po' farraginosi ma ancor pieni di energia in San Paolo eseguiti insieme ai fratelli Giulio e Antonio.

Si attribuiscono ad Antonio Campi la *Maddalena* e *Cristo in vesti da ortolano* in San Tommaso, due quadri nella sagrestia di S. Alessandro, uno in S. Maurizio, un altro, della decadenza, nella chiesa della Passione, dove la *Crocifissione* si vuole

del fratello Giulio, e le belle istorie di Santa Caterina in S. Angelo; a Bernardino — che lasciò il proprio nome e la data 1565 nella *Trasfigurazione* in S. Fedele — la *Vergine fra S. Caterina e S. Paolo* « opera bellissima » in S. Antonio Abate, e,

PARTICOLARE DEGLI AFFRESCHI DEI CAMPI IN S. PAOLO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

a Brera, un *Cristo morto* fra diverse figure, fra le quali l'offerente Gabriele dei Pizzamigli carmelitano; e ad Antonio, nella stessa collezione, la *Madonna con quattro santi*, già in S. Barnaba; del vecchio Galeazzo, la cui maniera, secondo la Schweitzer,

non sarebbe che un miscuglio dell'arte del Boccaccino e di quella del Perugino, v'è, nella stessa pinacoteca, una tela con la *Vergine fra S. Biagio e S. Antonio Abate* segnata e datata 1517, ispirata alla pala che vent'anni prima il Perugino aveva dipinto a Cremona in S. Agostino. Nella stessa collezione braidense possiam studiare qualche altro vecchio maestro cremonese oltre che in parecchi disegni anche in dipinti degni di attenzione: il Casella in un *Martirio di S. Stefano*, l'Aleni in una composizione segnata col nome e l'anno 1500, Camillo Boccaccino in un quadro grandiosamente concepito, caldo di colorito, vivacissimo e con varie figure di Santi, eseguito nel 1532, e che, se le date biografiche fissate dagli storici cremonesi sono esatte, sarebbe ben prezioso documento della precocità del piacente maestro, il quale, secondo il Morelli, risentì dell'arte potente di Giovanni Antonio da Pordenone.

Della famiglia lodigiana dei Piazza sono, a Brera, un *S. Giovanni Battista* attribuito a Martino — da altri ad Albertino — e ben cinque opere di Callisto, due delle quali segnate col suo nome, che ci mostrano diversi aspetti del suo ingegno bellissimo. Gli affreschi coi quali egli ornò il refettorio di S. Ambrogio furon collocati sullo scalone che mette alla biblioteca di Brera. Un *S. Girolamo nel deserto*, nel retrocoro di S. Maria di S. Celso, severo, ma un po' freddo, ci mostra il pittore quasi nell' ultimo periodo della sua attività. Dipinse anche nella chiesa di S. Maurizio e una *Deposizione* gli viene attribuita dal Mongeri, quale opera della sua prima maniera, in S. Maria alla Porta. Di Martino è pure un quadro, firmato, nell'Ambrosiana; di Albertino un bel trittico nella collezione Crespi.

Altri maestri lombardi, ma non milanesi, fecer più o meno rapide apparizioni a Milano e se ne conservan opere nelle raccolte, ma, dato il carattere della presente pubblicazione, sfuggono alla nostra disamina e dobbiam accontentarci di farne appena il nome: tali G. B. Moroni, Alessandro Bonvicino detto il Moretto da Brescia, Girolamo Romanino, Giovanni Busi detto il Cariani bergamasco seguace di Palma vecchio, che risentiron influenze varie del Veneto, della Lombardia e che, in misura diversa, fusero certa vigoria di forme lombarde con la calda tonalità del colorito dei maestri veneti.

Qualche altro cinquecentista non di scuole locali è rappresentato nelle chiese milanesi: Federico Zuccari, con una *S. Agata visitata in carcere da San Pietro*, del 1597, e un mediocre *Sposalizio della Vergine* nel Duomo; Paris Bordone, con una superba composizione, *S. Girolamo dinanzi alla Vergine, al Bambino, a San Giuseppe* e istorie e decorazioni minori a fresco che fan cornice all'ancona in Santa Maria di San Celso, dov'è pure la *Caduta di S. Paolo*, opera firmata dal Moretto da Brescia, oltre capolavori di scuola milanese ricordati precedentemente.

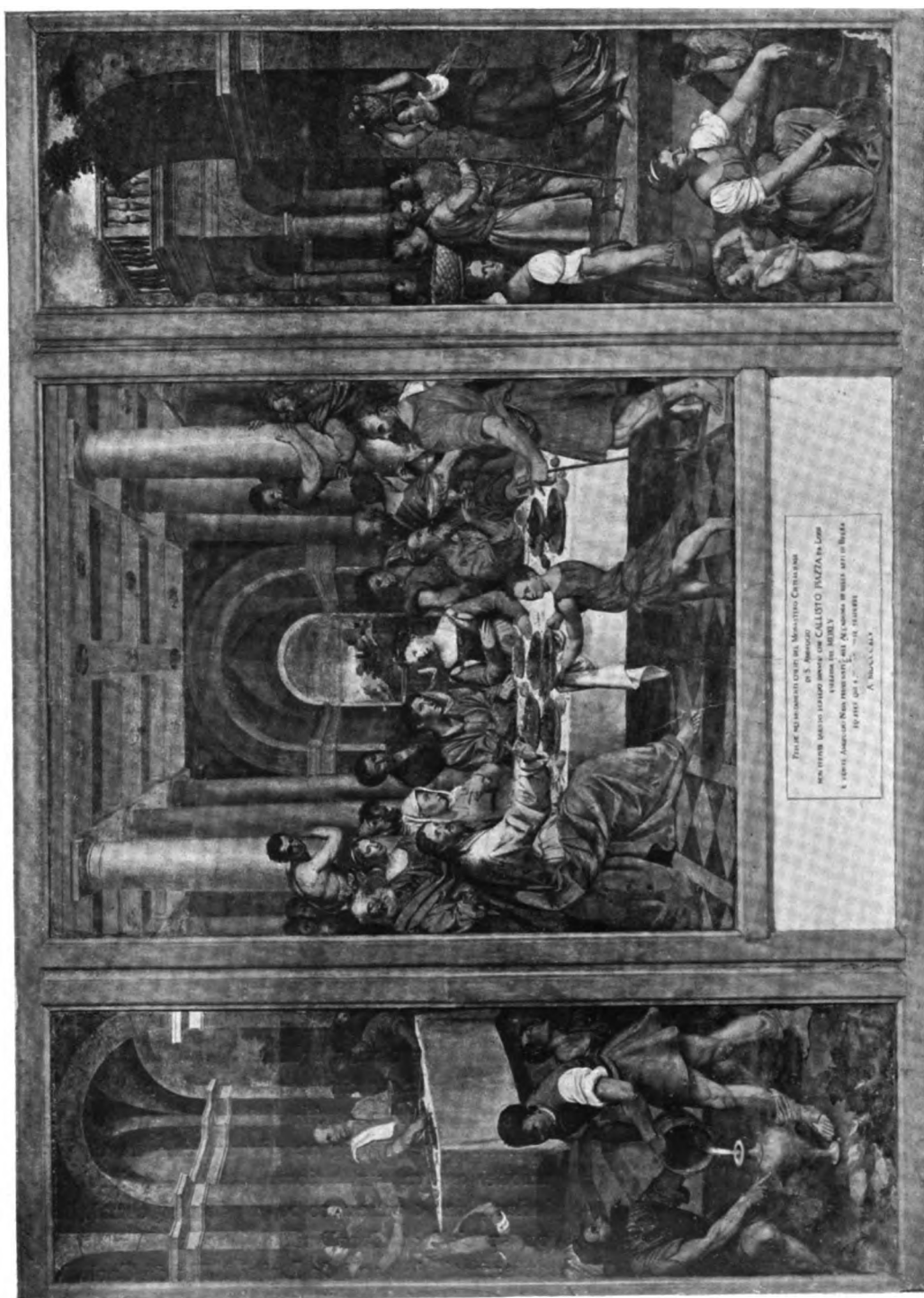
***

A chiudere questo fugace per quanto, se mal non m'appongo, esatto esame della parabola dell'arte in Milano nel Rinascimento convien ricordare almeno i principali prodotti delle arti minori nel Cinquecento, nei quali è spesso una eco ancor vibrante delle maggiori, specialmente nell'oreficeria, nell' intaglio, nella ceramica; non nella miniatura perchè dopo la introduzione ormai diffusa della stampa e della silografia quell'arte delicata e gentile, ma paziente e laboriosa, morì per sempre e

non valsero certamente i tentativi di qualche geniale artista che s'ispirò direttamente alle opere di pittori in voga per rianimarla. *Dell' arte mia non se fa più niente*, scriveva malinconicamente un miniatore negli ultimi anni del Quattrocento, *l'arte mia è finita per l'amor dei libri che si fanno in forma che non si minian più.*

Purtroppo le opere notevoli in oreficeria rimaste non son molte in confronto a quelle passate altrove: tuttavia la collezione del museo Poldi-Pezzoli e quella del Museo Archeologico nel Castello Sforzesco contengono qualche buon esemplare del

CALLISTO PIAZZA DA LODI: TRITTICO (GALLERIA CRESPI). (Fot. Anderson).

periodo che segue a quello che può chiamarsi aureo dell'arte lombarda e del quale già si fece cenno precedentemente. Nelle chiese potremmo ricordare una « pace » in argento dorato con camei e pietre preziose e con la rappresentazione della *Deposizione di Cristo* nella cattedrale, attribuita erroneamente dal Perkins al Caradosso e dal Plon, benchè dubitativamente, al Cellini, al quale si attribuiva un tempo anche la ricca anfora di argento dorato — provvista di un giro di mezze figure femminili a mo' di erme dalle cui teste cadon drappi sorretti, ai lati, da vivacissimi putti nudi — del tesoro di S. Maria di S. Celso, per la quale ora si pensa preferibilmente, condotti dallo stile e dalla marca *N. W.*, alla scuola tedesca; in questa

SCALONE DEL PALAZZO DI BRERA — AFFRESCHI DI CALLISTO PIAZZA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

CANDELABRO DI ANNIBALE FONTANA IN S. FEDELE.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

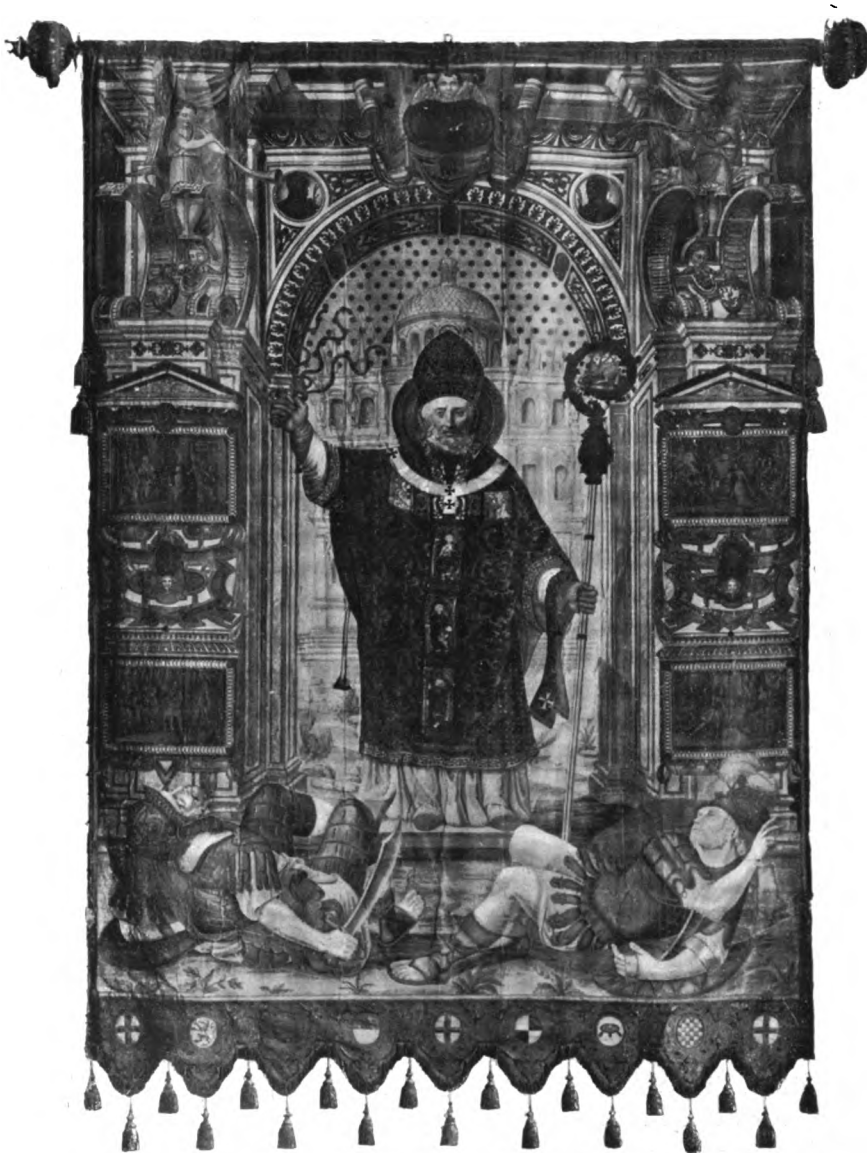
stessa chiesa è un messale a stampa del 1594 con fermaglietti a motivi analoghi a quelli dell'anfora.

In S. Fedele due candelabri in bronzo sono di quel secolo e degni dell'attribuzione al Fontana che essi vantano.

In S. Nazaro, in S. Stefano e in qualche altra chiesa minore alcune *paci* e teche e campanelli e oggetti diversi provano il lento degradare sia del valore della materia prima che dell'opera manuale in un'arte che, a causa dei mutati tempi, doveva piuttosto affermarsi con le forme appariscenti che con la finezza dell'esecuzione. E più tardi, quando i rapporti fra il popolo e l'autorità religiosa saranno anche maggiori e si esplicheranno in pubbliche riunioni e in processioni, imponenti come spettacoli, il gonfalone e tutto il grande arredo vistoso e simbolico prenderanno il posto dei timidi oggetti sacri ornati dalla pietà dei vecchi orafi. Quanto all'arte del ricamo, una volta preso il sopravvento sulla decorazione del tessuto non conobbe più limiti nelle sue estrinsecazioni e, per colpire l'attenzione della folla, arriverà persino ad accoppiare la pittura al tessuto come nel grande gonfalone di S. Ambrogio — oggi nel Museo Municipale — eseguito nel 1565 da Delfinone Scipione e da Camillo Pusterla per ordine del Comune di Milano, su disegno del pittore Carlo Urbini da Crema.

Nell' intaglio in legno gli esempi son più abbondanti; al rifiorimento di questo ramo dell' arte contribuirono le corporazioni religiose, molte e ricche a Milano. Qui il sodalizio dei maestri falegnami era stato riconosciuto, con statuto proprio, fin dal 1459, ma verosimilmente aveva origine più antica: la corporazione aveva un priore, un sottopriore, sei sindaci, un « canevaro », e dodici consiglieri con speciali attribuzioni. Gli statuti furono riconfermati più tardi da Luigi XII e da Carlo V; subiron qualche modificazione nel 1578 e nel 1607. Solamente nel 1728 gli intagliatori e gli intarsiatori si staccarono dai falegnami pro-

priamente detti, finchè nel 1774 il governo austriaco soppresse queste come tutte le altre società artigiane.

Alla bella serie di tavole e alla illustrazione del Forcella e del Beltrami rimando

IL GONFALONE DI S. AMBROGIO (A. 1565). (Fot. Montabone).

per ammirare e conoscere i capolavori di quell'arte che rimangon tuttavia nella regione lombarda. Qui basterà ricordare che dell'arte gentile dell'intaglio nel Cinquecento, è prova di magìa di linee ed eleganza di motivi nelle sedie corali di S. Ambrogio — meno che nei dossali del XIV secolo — del 1507, esuberanti e in

cui le figure si innestano felicemente ai fregi, in quelle di S. Maurizio, dei primissimi anni del XVI secolo, in quelle di S. Maria della Passione con ornamenti di madreperla e di linee prevalentemente architettoniche, in quelle di S. Fedele qui trasportate da S. Maria della Scala, coi dossali ornati di prospettive e di madreperla, in quelle di S. Maria presso S. Celso eseguite nel 1570 da Paolo Bazza su disegno di Galeazzo Alessi e ultimate, nel 1616, da Giovanni Taurino, ricchissime di erme, di maschere, di putti e di motivi del repertorio preferito dall'Alessi, in quelle di S. Vittore al Corpo condotte con maestria nel 1583 da Ambrogio Santagostino che vi raffigurò le istorie della vita di S. Benedetto: qualche reminiscenza dei motivi cari all'Alessi non manca anche qui nell' uso delle erme e di fregi quasi geometrici, ma alle istorie dei dossali nuoce il sistema delle pieghe. A istorie figurate della vita di S. Ambrogio nei dossali e esuberanti decorazioni nelle mensole e nella cimasa son anche le sedie corali del Duomo, di noce, a tre ordini pel capitolo maggiore, pel minore, pel clero addetto al servizio dell'altare, grandioso lavoro della seconda metà del Cinquecento e dei primi anni del Seicento. Una squadra di artisti vi si applicò: il Pellegrini, lo scultore Francesco Brambilla, i pittori Ambrogio Figini e Camillo Procaccini, l'architetto Giuseppe Meda pei disegni; i fratelli Taurini, Giovanni, Giacomo e Riccardo, Virgilio del Conte e, sopra tutti, Paolo de' Gazii che ne fu il principale assuntore e che si era obbligato a dar finito il suo lavoro pel Natale del 1573.

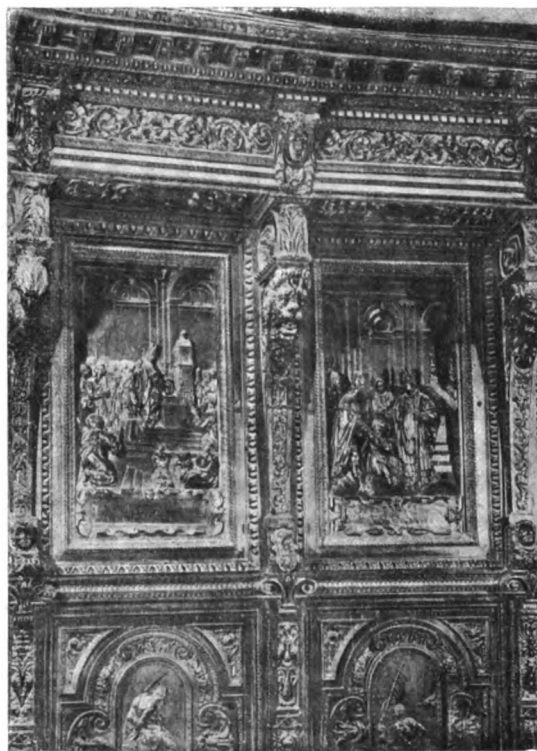
SEDIE CORALI DELLA CHIESA DI S. VITTORE AL CORPO (A. 1583).
(Dal Forcella).

Più modesti, di carattere esclusivamente decorativo, ma severi ed eleganti, sono gli stalli del coro di S. Simpliciano dovuti ad Anselmo e a suo figlio Virgilio del Conte milanesi, come prova il relativo contratto del 1588 fra le carte del convento (oggi presso l'Archivio di Stato), dov'è pure il contratto del 30 settembre del 1596 con Giovanni Taurini per le istorie intagliate nei confessionali della chiesa di San Fedele. Tra gli armadi delle sagrestie messi a intagli notevoli son quelli di S. Fedele, iniziati forse da Giovanni Taurino e proseguiti dal suo allievo il gesuita Daniele Ferrari, ricchissimi, con figure intere a mo' di cariatidi fra gli sportelli ed esuberantemente ideati, ma che preludon già al trionfo dell'arte barocca.

Ai Taurini debbonsi pure le figure dell'organo verso la sagrestia settentrionale

nel Duomo, cominciato, dal lato dell'epistola, da Gian Giacomo Antignati e l'opposto da Cristoforo Valvassori e finito all'esterno da Giov. Battista Mangone, mentre i pittori Figini, Camillo Procaccini, Giuseppe Meda ne dipinsero i battenti: e un tal contributo, a creare l'opera d'arte, ci fa quasi dimenticare il rimpianto per la perdita degli sportelli più antichi ch'eran stati certamente dipinti da un leonardesco del quale invano si additerebbe oggi un'opera sicura, Nicola Appiano.

Agli Antignati, e precisamente a G. Giacomo (1534), appartiene anche l'organo della chiesa di S. Maurizio.

Minori lavori d'intaglio si conservano nel Museo Archeologico in frammenti di soffitti, cassoni, stipi, cornici, e in collezioni private, a riprova del rifiorimento di quell'arte che a Milano e nel centro della Lombardia ebbe, nel Rinascimento, caratteri peculiari e derivazione dalle arti maggiori del luogo, mentre nelle parti più lontane della regione lombarda risentì influssi delle scuole vicine e, nella Valtellina — ricchissima di anconette intagliate e dipinte nelle antine —, fu una pretta filiazione dell'arte tedesca del tempo. Jacopo da Trezzo fu noto allora come lavoratore di camei, in una con Clemente Birago, Giovanni Antonio Rossi, Francesco Tortorino, Giuliano Taverna e lo stesso Annibale Fontana, che aveva istoriato il Testamento Vecchio in una tazza pagatagli 6000 scudi, e i cinque fratelli Sacchi che intagliavan l'oro, il cristallo, le pietre.

PARTICOLARE DELLE SEDIE CORALI DEL DUOMO.
(Dal Forcella).

***

Un' industria artistica fiorentissima a Milano nel Rinascimento fu quella delle armi. Intere vie — non ne rimangon che i nomi — eran destinate agli Armorari, agli Spadari, agli Speronari, e vi sorgevan i magazzini da cui venivan quegli artistici prodotti che andavan sparsi per tutto il mondo. La divisione del lavoro, a produrre l'opera perfetta, era tale che la sola società degli spadari era suddivisa, secondo gli statuti, nelle classi dei fodratori, dei limatori, degli scalpellatori, dei manichieri, degli imbornitori, dei lustratori, dei doratori. La produzione era enorme e le miniere fra i laghi di Como e di Garda, dei dintorni del lago d'Orta, della Valsesia, della valle d' Ossola, di Maccagno sul Verbano, eran largamente sfruttate; le fucine di

Como, Lecco, Sondrio, Bormio, Bergamo, Brescia ne lavoravano la materia prima. Dall'estero venivano continue ordinazioni alle fabbriche d'armi milanesi; le tariffe doganali di Germania vi si riferivan di continuo: *il registro di Chillon* ricorda che interi carichi di armature passavan con frequenza le Alpi e capitalisti anche stranieri preferivano investire ingenti somme di danaro in queste che in altre industrie.

Nella via degli Spadari, nel cuore della città, era il centro di quella grande industria e la famiglia dei Missaglia da Ello v'era la più famosa: la lor casa ancor bella di ogive e di decorazioni antiche fu demolita recentemente in omaggio a pretese esigenze del rettifilo.

Nella prima metà del XV secolo le fabbriche d'armi a Milano eran così produttive e ricche che dopo la triste giornata di Maclodio (11 ottobre 1427), essendosi rimandati disarmati a Milano i generali ed i soldati dal capitano veneto fatti prigionieri, il duca Filippo Maria potè in pochi giorni provvedersi — se crediamo al Verri — presso due soli fra i tanti artefici di Milano di armature per ben quattromila cavalli e duemila fanti. Furon famosi allora, oltre i Missaglia, altri artefici armaiuoli: i da Merate, i Cantoni, Francesco Piatti, i Negrioli, Michele da Figino; per le notizie sul conto loro rimando alla ricca pubblicazione che, su gli armaiuoli milanesi, diede alle stampe Jacopo Gelli.

La maggior parte di armature milanesi di singolare importanza che rimangon tuttora nella Reale Armeria di Torino e nella collezione Poldi-Pezzoli appartengono al Cinquecento e si raccomandano per la precisione e l'eleganza del lavoro. Le borgognotte figurate, le rotelle, le armature da giostre dei Negrioli sposan perfettamente l'arte dell'orafo e dell' incisore con quella dell'armaiuolo. La celata e scudo di Gaspare Moli nel museo di Firenze, lo scudo di Pirro Sironi, le parti minori di artefici milanesi nelle molte collezioni nostre ravvivano tuttora in noi, attraverso le gaie rappresentazioni figurate e i fregi gentili, il senso d'arte della Rinascenza italiana che alle più tristi cose sposò un soffio vivificatore d' idealismo artistico. E quando, con la scomparsa dei Missaglia e di altri valenti artefici e più che tutto per effetto dei mutati sistemi di guerra, venner meno quelle armi e vi si sostituiron quelle da fuoco, gli archibugiari milanesi — l'altra ricchissima pubblicazione del Gelli lo prova — tennero alta l'antica fama delle industrie e del buon gusto dei nostri artefici.

VII.

Il Seicento — La dominazione spagnola — L'architettura: Fabio Mengoni, i Ricchini, gli architetti minori — La pittura: i Procaccini, i Crespi, il Ghislandi, il Morazzone, i frescanti — Gli scultori, i decoratori e le arti minori.

La signoria spagnola non fu tanto fatale alle popolazioni soggette pel suo sistema di governo quanto pei pregiudizi che importò in una regione un tempo così sicura delle proprie forze, così attiva, così praticamente laboriosa come la lombarda. Potremmo riassumere con le parole di uno storico quel sistema: « tutto andò a capitombolo dopo venuti gli Spagnuoli, pel farnetico di sottoporre ogni cosa a regolamenti; per le improvvide quanto ingorde imposte; il monopolio, fatto universale con le maestranze; pei rimedî sempre a controsenso; per le lungagne avviluppate dei Tribunali ». I pregiudizi importati non furon men dannosi: la boriosità spagnola fatta di apparenze vietò ai nobili e ai ricchi di applicarsi al commercio; il sospetto e la pedanteria tarparon l'ali alla libertà del pensiero; i privilegi tolser rispetto alla legge. « Il lusso — lasciamo ancora una volta la parola allo storico — era ancor più sfarzoso che comodo;

PORTA ROMANA, DI MARTINO BASSI. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

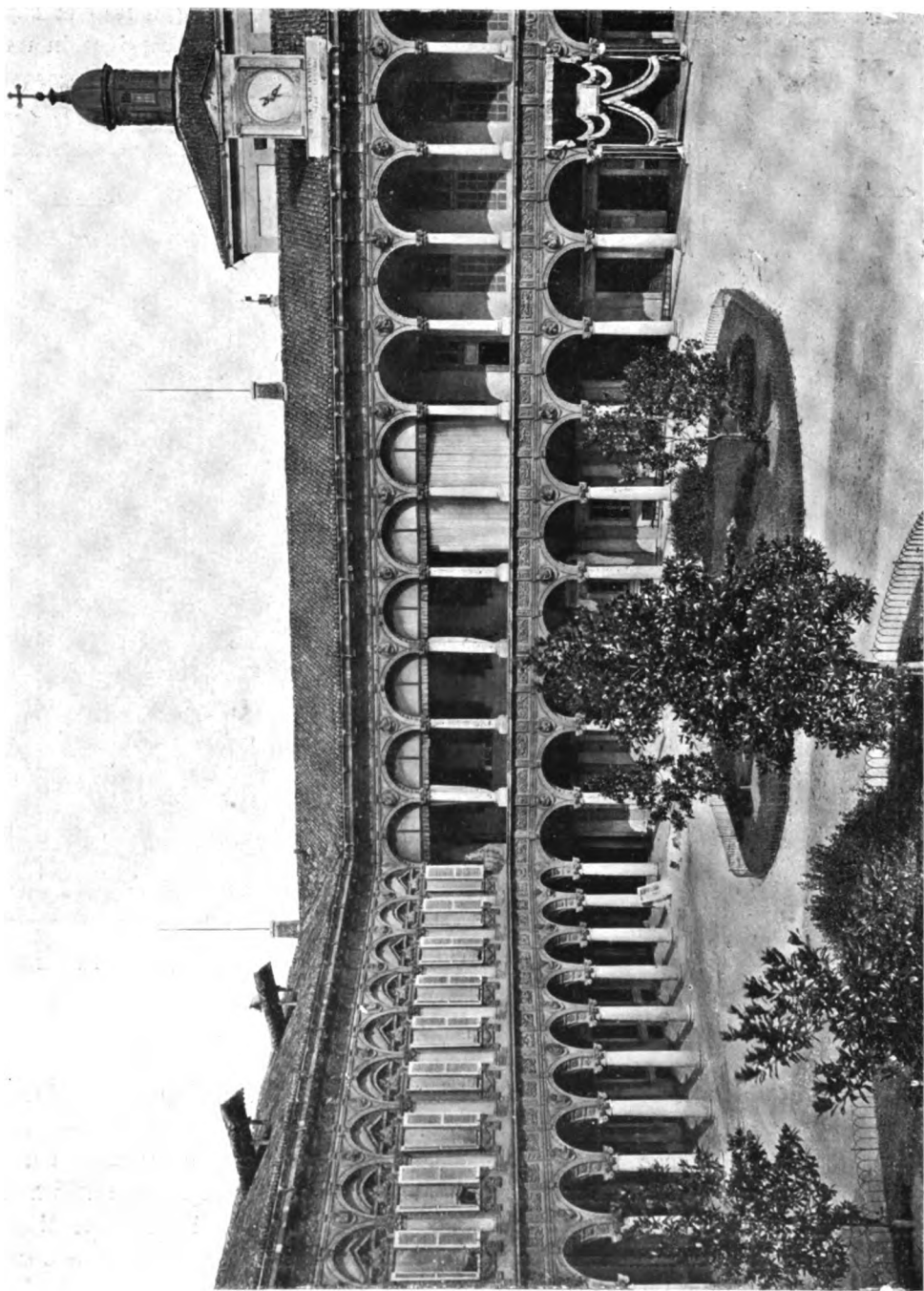
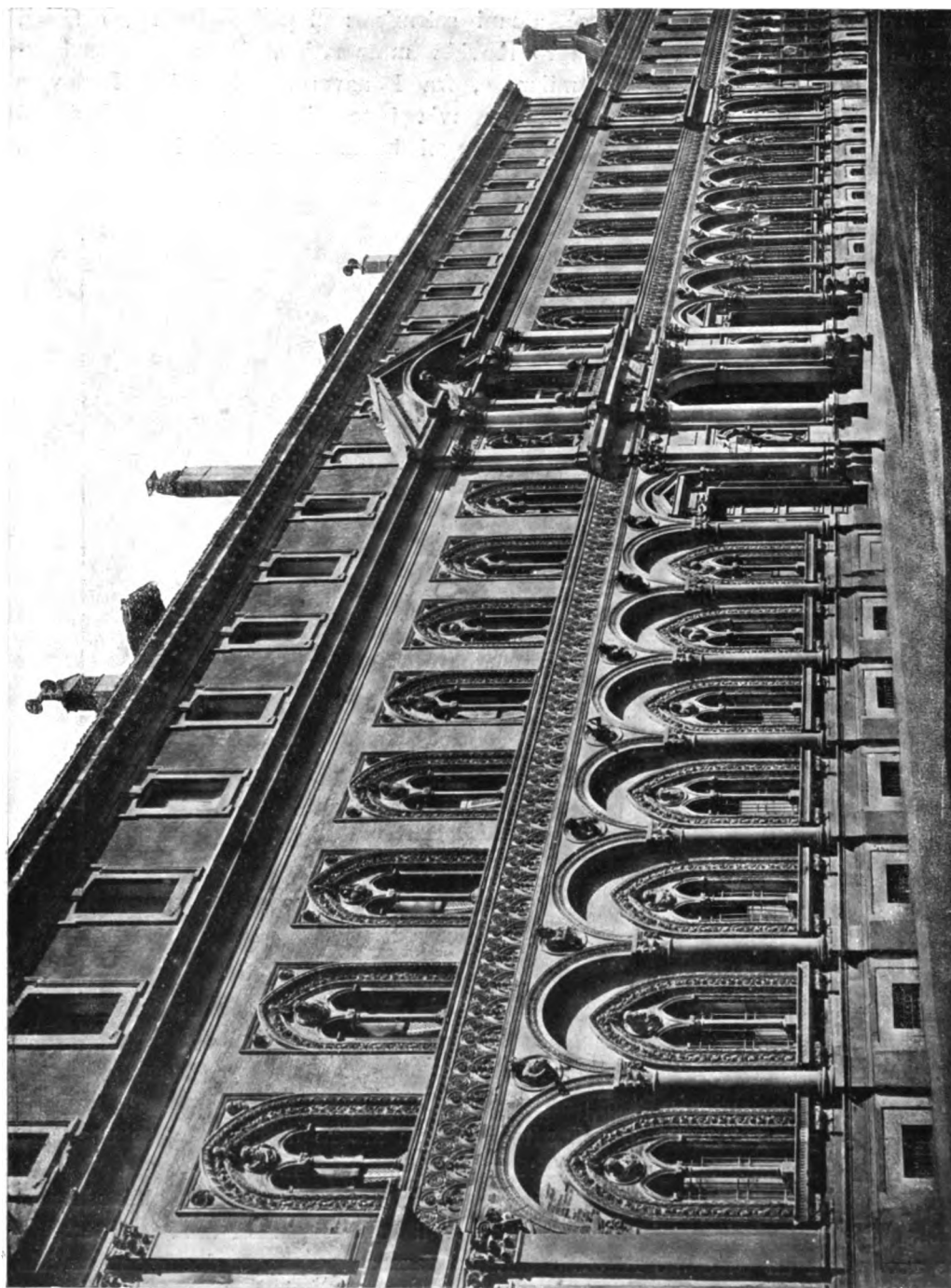
mobili ad intagli faticosi e ricche tarsie; abiti indistruttibili; sontuosità di palazzi, di ville, di trattamento; insieme orgoglio senza franchezza, ambizione senza virtù pubbliche, studi senza progresso, inerzia senza riposo, avventure senza gloria, miserie senza compianto, mal consolate da una religione di abitudine più che di persuasione, da una devozione inclinata alle superstizioni e alla intolleranza. Il vulgo operaio, sprovveduto d'arti, scarso di pane, tremava del Re lontano e del governatore vicino, tremava della corda e della forca piantata su tutte le piazze, tremava

PALAZZO DEL SENATO, GIÀ DEI CHIERICI ELVETICI, DI FABIO MENGONI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dei birri, tremava del padrone, tremava della Inquisizione, tremava delle streghe, le quali si moltiplicavano quanto più erano bruciate; e tra fiacchi terrori, indecorosi patimenti, pazienza incurante, caddero di mente persino le feconde memorie del passato ». La legge, le disposizioni governatoriali, le gride oppressero, invasero e dilagarono. E spesso gli ordini eran contradditori. Di fronte a disposizioni che volevan essere protettrici delle industrie tessili ve n'eran altre proibitive dell'esportazione e l' industria rovinava; il conte di Fuentes vietava di portar fuori armi e le floridissime fabbriche di un tempo si chiudevano; ma per dar lavoro ai disoccupati nel 1634 si pubblicava l'ordine ai negozianti di dar lavoro agli operai, pena 200 scudi d'oro e tre tratti di corda. In pochi anni sparirono 24 mila operai, 70 fabbriche di panno

si ridussero a 15. Alle popolazioni oppresse e disgraziate si aggiungevan flagelli come le scorrerie e i saccheggi dei Lanzichenecchi, dei terribili reggimenti di Collalto, di Altringer, di Fürstenberg, di Brandeburg e, come conseguenza, la carestia e la peste. Qual terribile condizione doveva essere quella dei milanesi se in un documento pubblico rivolto al Re lontano si arrivava a dichiarare coraggiosamente che « questi poveri sudditi non hanno che il solo respiro esente da aggravî! » Si soleva dire che i ministri di Spagna in Sicilia rosicchiavano, a Napoli mangiavano, a Milano divoravano.

CORTILE DEL PALAZZO DEL SENATO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

In un secolo così malaugurato lo storico si sofferma con compiacenza a ricordare i meriti di un Federico Borromeo, poichè non può fare altrettanto nemmeno pei pochi uomini di dottrina e di lettere che coprivan con l'aruffio delle frasi la povertà dei concetti o ammassavan immagini bizzarre a raffigurare povere cose. Le nuove accademie ***Ermatenaica***, dei ***Perseveranti***, degli ***Animosi***, degli ***Arisofi***, degli ***Infocati***, dei ***Faticosi***, degli ***Ifeliomachi*** non valsero a incoraggiare seriamente quegli studi inariditi. Appena l'Osio, Ottavio Ferrari, il Gigeo orientalista, il Rivola che scrisse la vita del cardinal Federico, il Puricelli archeologo, il Ripamonti storico, il

IL GRAN CORTILE DELL' OSPEDALE MAGGIORE. (Fot. Brogi).

OSPEDALE MAGGIORE — PARTE DEL SEC. XVII A IMITAZIONE DELL'ANTICA. (Fot. Brogi).

Bugatti, il Bescapè, il Moriggia, Carlo Maria Maggi si salvano dal naufragio degli ingegni nel campo letterario.

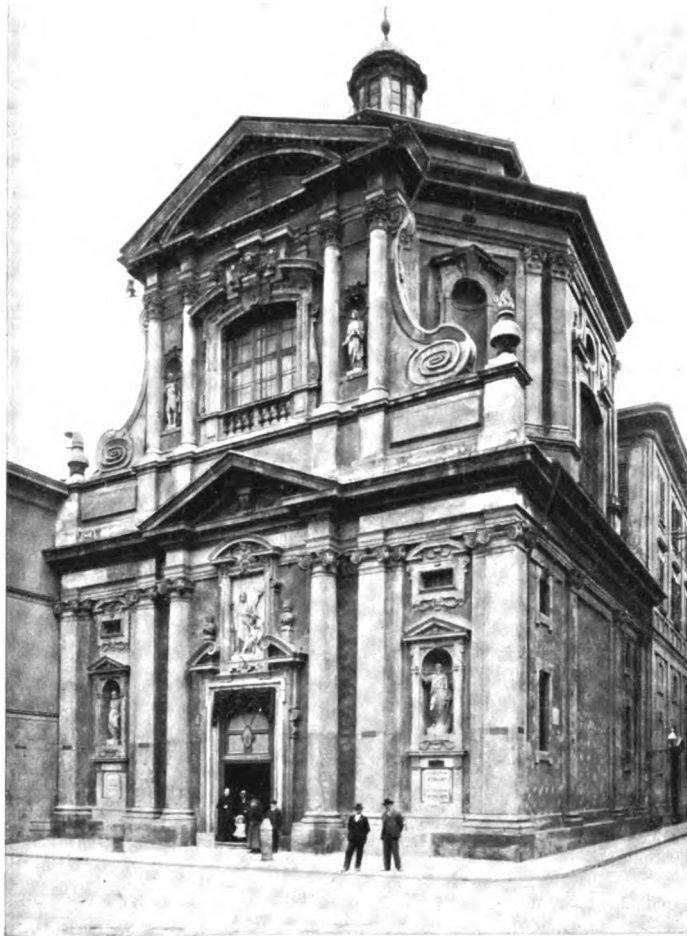
Miglior ricordo lasciaron di sè alcuni scienziati: il padre Tommaso Ceva, Giovanni Clerici astronomo, Alessandro Rovida matematico, Francesco Sitoni architetto e ingegner generale del milanese, fra Bonaventura Cavalieri, Lodovico Settala professore e protomedico. Che tuttavia i tempi fosser ben poco adatti alle ricerche e alla conoscenza dei severi ingegni basta a provarlo la gran fama

OSPEDALE MAGGIORE — TRE FINESTRE. (Fot. Alinari).

che allora vantò un mattoide come G. B. Sitoni, del quale ebbe molte ristampe la *Iatrosophiae miscellanea*, nella quale egli si industriava a ricercare perchè il tagliare e pettinar capelli e barba portasse alla recidiva, perchè il morsicato da un cane rabbioso fosse preso da crisi se collocato sotto un albero di corniolo, se una tinca viva applicata all'ombelico guarisse l' itterizia e simili amenità,

I ciarlatani, i cercatori della pietra filosofale, i parolai, i sognatori abbondavano. Qualche volta tuttavia la reazione del buon senso li schiacciava nel modo più terribile, come accadde a un Giacomo Antonio Galluzzi, famoso per finger documenti antichi, onde dar lustro e diritti a case ricche, che nel 1685 fu arso insieme alle sue carte false. I roghi, per fortuna, non son più, ma i seguaci del Galluzzi non mancano anche oggi!

*
* *

Le opere d'arte di quel periodo rispecchiano la vacuità dei tempi e, men poche eccezioni, sono, in Lombardia, di minor numero e interesse che altrove. Milano

S. GIUSEPPE, ATTRIBUITA A F. M. RICCHINI. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

non ebbe nè un Bernini, nè un Borromini, e neppure un artista come il Longhena, a raccomandare in modo speciale un nucleo di monumenti di quel secolo, ma appena alcuni architetti che lasciaron qualche saggio del loro gusto eccessivo in cui nemmeno il movimento audace delle linee fa perdonare — come in tanti palazzi di Venezia e di Roma — la mancanza di misura. Che gran numero di

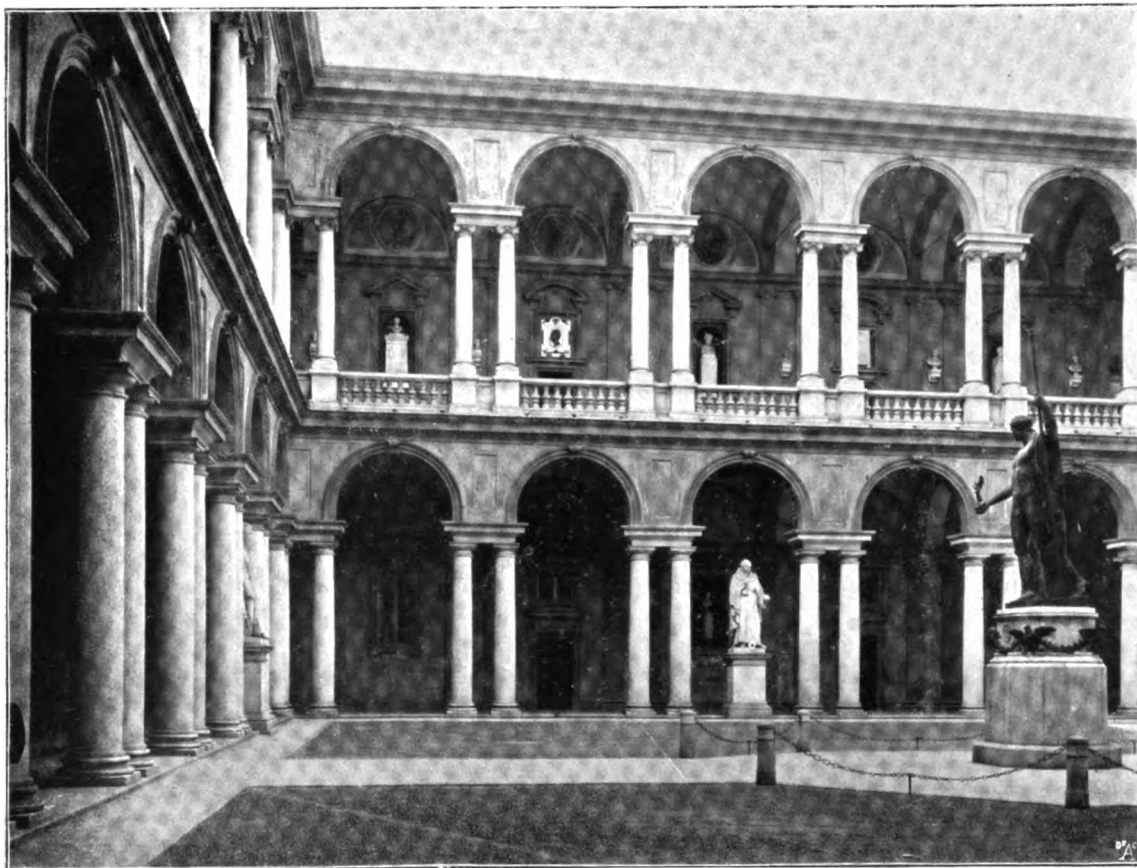
statue inutili, che quantità di colonne che non sostengono niente! esclamava Seneca nel vedere lo stato misero dell'architettura romana della decacenza: e le lamentele, quasi a provare che tutti gli stati di povertà si rassomigliano, possono esser ripetute osservando lo sfacelo dell'arte edilizia del XVII secolo.

A Milano, dopo il Seregni e il Meda, l'architettura perde rapidamente vigoria e ragione statica che la informi. Appena con Martino Bassi erano apparsi gli ultimi bagliori dell'antica severità costruttiva, i quali, pur accennando a sovrabbondanza di

PALAZZO DI BRERA, DEI DUE RICCHINI (A. 1651-1686). (Fot. Brogi).

rivestimenti decorativi, non nascondevan del tutto le belle linee classiche dell'edificio. Il Bassi fu occupato ai restauri della basilica di S. Lorenzo, al completamento della fronte di S. Maria presso S. Celso, a quello della chiesa di S. Fedele quando il Pellegrini si recò in Spagna. Innalzò il severo e monumentale arco di Porta Romana in occasione del ricevimento di Margherita d'Austria che si recava a Madrid per sposarsi con Filippo III re di Spagna e duca di Milano. L'arco è tutto in marmo, d'ordine dorico a bugne riquadrate: all'esterno due colonne binate a tamburo, come nel palazzo della Zecca di Venezia, sorreggono la trabeazione con fregio dorico, a triglifi e metope ornate di bassorilievi; ha termine con un alto attico diviso in tre corpi riquadrati, di cui il mediano supera gli altri in larghezza.

Rapidamente, a Milano più che altrove anche per effetto della dominazione

nuova, l'evoluzione dell'arte dell'ultimo periodo classico ispirato alle fredde leggi dei trattatisti verso il barocco s'incamminò e si svolse. Il barocco fu troppo disprezzato dai neo-classicisti: le accuse lanciate contro quello stile dal Milizia, dal Temanza, dal Selvatico e da altri si vanno oggi riconoscendo ingiuste in gran parte, poichè il rispetto per la legge inesorabile dell'evoluzione è oggi più sentito che non fosse mezzo secolo fa.

CORTILE DEL PALAZZO DI BRERA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

A Milano, fra i principali innovatori dell'architettura in quel secolo è Fabio Mengoni, che seppe genialmente adattare l'arte edilizia ai differenti usi delle fabbriche, alle varie ubicazioni, alla estensione dei luoghi dove quelle dovevan sorgere.

Nell' innalzare la Biblioteca Ambrosiana seppe così intuire il carattere della costruzione che sopra un'area stretta e oblunga ideò e murò un edificio che allora poteva servire di modello in simil genere per magnificenza e comodità. E lo costruì grave e severo quale conveniva all' uso, e seppe distribuirlo con praticità.

Più libero fu il suo stile nella fronte degli edifici sacri: in Santa Maria Podone ancor classicizzante, provvista di un pronao d'ordine composito; nella chiesa della Vittoria, — pel Torre dovuta al romano G. B. Paggi, ma i documenti dell'Archivio di Stato, come rilevò in uno studio recente Giovanni Vittani, provan l'intervento

S. GIOVANNI IN CASE ROTTE, DEI DUE RICCHINI. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

del Mengoni dal 1629 in poi, — su quattro archi coperti di cupole, uno per l'altar maggiore con piccolo presbiterio, i due laterali per due altari minori, il quarto per la porta, di architettura severa, non priva di grandiosità per i pilastri compositi e striati sopra un basamento alto quanta è l'elevazione del presbiterio, sull'esempio dei buoni classici. Gli vengono attribuiti la chiesa di Santa Marta, l'antico orfanotrofio Stella, i disegni delle case pei canonici di S. Lorenzo, le decorazioni in pietra viva

dell'alta cupola della chiesa di S. Sebastiano e parte delle decorazioni delle porte del Duomo.

L'opera maggiore del Mengoni è l'antico Collegio dei chierici elvetici sul Naviglio, poi sede del Senato milanese e attualmente dell'Archivio di Stato, iniziato nel 1620 per opera del cardinale Federico Borromeo, e quindi senza nessun intervento del Pellegrini come per qualche tempo si è creduto. La disposizione dei due grandi cortili circondati da logge a colonne, architravate, d'ordine dorico al pian terreno, ionico nel superiore e i tre grandi vestiboli che sembrano allungare la prospettiva monumentale sono indizio sicuro dell' epoca in che furono innalzati, quando si esigeva in edifici di questa natura l'aspetto di vaste vedute sceniche, osservate da varii punti di vista. Il terzo vestibolo dava accesso a una gran sala, di fronte alla porta, e oggi chiusa. Ma l'architetto non potè condurre a perfezione il grandioso monumento e la facciata attuale che si vuole non rappresenti che l'ala destra, a linee ondulate e la porta centrale con l'oratorio — mentre la sinistra si doveva estendere, pure a linee ondulate, nell'area degli attuali boschetti — sarebbe stata eretta da Francesco Ricchini il vecchio, che si allontanò dalla purezza di stile del Mengoni nelle pesanti cornici delle finestre, che nel primo piano presentano una serraglia su schema di bucranio e, nel secondo, il frontispizio rialzato da pilastrini con uno specchio centrale; motivo che, se accresce ricchezza, non risponde tuttavia ai buoni principii dell'arte delle seste che esige un severo razionalismo in tutte le membra di un edificio. L'annesso oratorio è d'ordine corinzio all'esterno e all'interno e si vuol condotto dal Mengoni.

PALAZZO DURINI, DEL RICCHINI (?).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

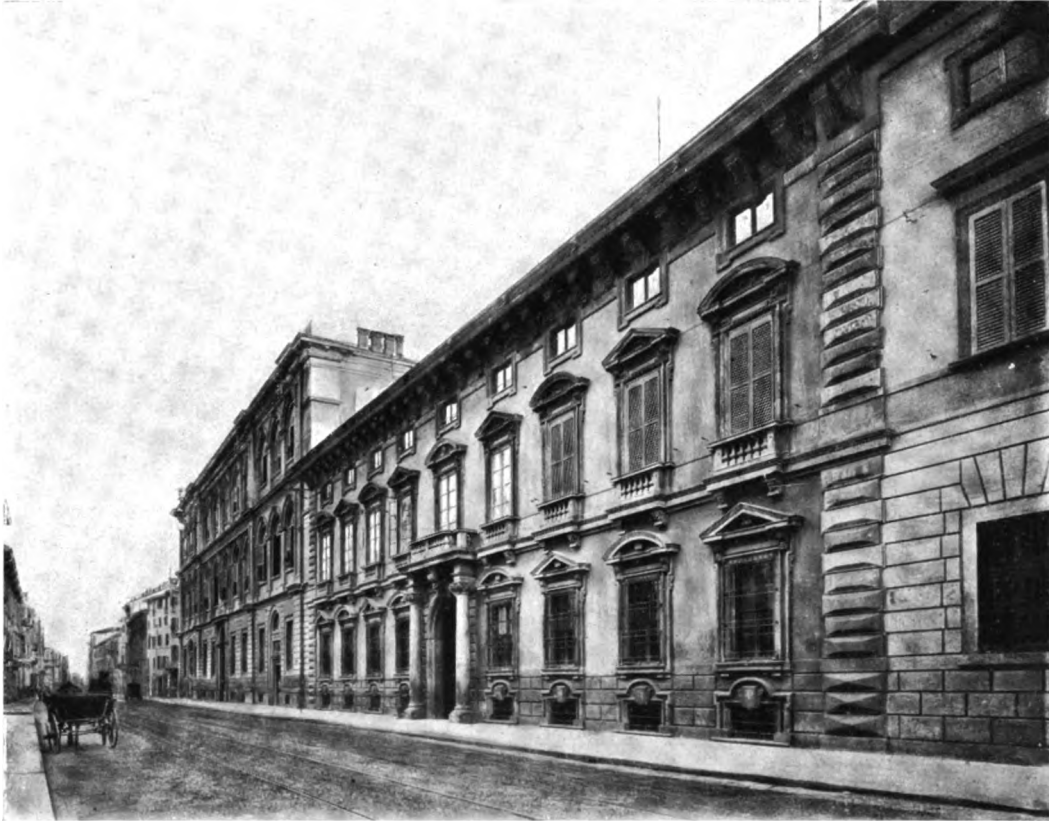
Opera monumentale di quel periodo è il grande cortile centrale dell'Ospedale Maggiore in cui la disposizione di ogni parte è pari alla magnificenza dell'insieme. I documenti presso l'Archivio dell'Ospedale, i disegni presso l'Archivio civico e le ricerche del Canetta assicurano che dopo il lascito di Giovanni Pietro Carcano furono chiamati a dare i disegni e a dirigere i nuovi grandi lavori che comprendevano il grande cortile, la facciata verso la strada nel mezzo e la chiesa dal 1625 al 1649 Francesco Maria Ricchini, il Mengoni e G. B. Pessina che, all'atto pratico, fu il vero direttore dell'opera, ciò che sembra esser stato dimenticato fin qui; a

quest' ultimo, nel 1634, successe però Giovanni Angelo Crivello. Oggi, con maggior oggettività di studi e con più conoscenza dei gusti e delle esigenze di quel tempo, non sapremmo ancora condividere le troppo acerbe critiche del Mongeri a questo cortile grandioso dove, incoporando parte già preesistente con le relative lussureggianti decorazioni in cotto, gli architetti, svolgendo i vasti porticati — a colonne ioniche nel piano terreno, con le volute a profilo grandioso, e composite nel superiore — dagli esuberanti aggetti, crearono uno dei monumenti più maestosi d'Italia.

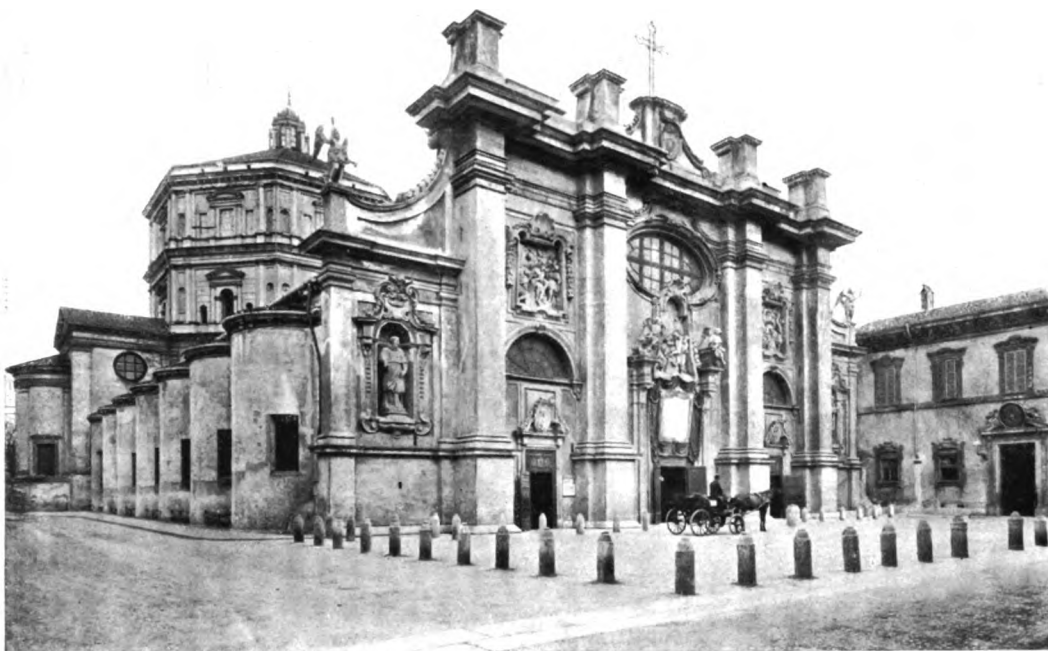
PALAZZO LITTA, DI F. M. RICCHINI, E CORSO MAGENTA. (Fot. Brogi).

La parte del XV secolo fu imitata come acconsentivano i tempi; ma, al disopra del porticato, l'originalità dei nuovi costruttori si affermò alternando, sulle finestre collocate fra gli intercolonni chiusi, i timpani rettilinei e a sezione di circolo, ornandoli con specchi, con teste d'angioli, con svolazzi, con festoncini e impostandoli su cornici architravate sorrette da mensole pensili. Men felice è il partito adottato per la parte nuova della facciata, dove tuttavia le finestre a ogive ornate di cotti ispirati agli antichi dell'edificio stesso ebber l'onore di esser creduti — e lo sono tuttavia da qualche guida — del XV secolo!

Sui disegni del Ricchini e per opera, se crediamo al Mongeri, del Quadrio, del Rossone e del figlio del Ricchini medesimo Gio. Domenico sorse dal 1651 al 1686 il palazzo di Brera. Il fianco verso la piazzetta non fu compiuto che fra il 1778 e

il 1784. L'esterno è severo se non immune da mende. Il cortile a due ordini di logge è grandioso e di belle proporzioni: lo scalone è regale, e quando, le sere di plenilunio, la luce d'argento invade le logge e giuoca fra le sinuosità delle balaustre e degli archi l'ambiente acquista una apparenza così suggestiva quale il più fantasioso scenografo non saprebbe concepire. Veduto dall'alto, al sommo dello scalone, sembra rianimarsi lo sfondo dei quadri cari alla fantasia di Paolo Veronese.

PALAZZO ANNONI, DI F. M. RICCHINI (?), E CORSO DI PORTA ROMANA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Al Ricchini si attribuiscono altri edifici in tutto o in parte: la ricostruzione della chiesa di Sant'Antonio Abate, in cui l'abuso degli stucchi fu eccessivo; la chiesa di S. Giuseppe, piena di equilibrio e di leggiadria così che vien reputata da taluno il capolavoro del Ricchini, benchè la fronte resti estranea all'organismo ottagonale interno; la parte superiore di Santa Maria alla Porta (1652) perchè il rimanente si deve a Carlo Castelli; la chiesa di S. Giovanni alle Case Rotte ultimata dal figlio Domenico, in cui appena le macchinose mensole delle serraglie all'esterno richiamano il primo ideatore, mentre l'interno, a iconografia di elissi ritagliata ad ottagono e pilastri ionici all'ingiro, ha ben l'impronta sua; il palazzo Durini, ampio, maestoso.

con ben ordinate parastate che si collegano con la cornice del tetto e in cui, per dirla con un vecchio studioso, « l'armonia fa velo ai difetti »; il palazzo Annoni, severo, con vivacità di linee monumentali, cui nuocion però le finestrelle superiori che sembran sospese al cornicione e ne interrompono la fascia come in certi edifici di Roma di quell'epoca; il palazzo Arese iniziato internamente con aspetto principesco per opera di Francesco Maria Ricchini, « continuato dal Merli » a quanto assicuran le guide più attendibili « e terminato esteriormente durante i delirii peggiori Borromineschi, dalla famiglia ducale dei Litta », ecc.; fra le opere di carattere decorativo

CHIESA DI S. MARIA DELLA PASSIONE (A. 1692). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

ricordiamo la porta a cariatidi del Seminario, originale, imponente di linee e di movimento.

Di quel secolo posson essere ricordati alcuni altri pochi edifici che si raccomandano più quali esempi di bizzarria edilizia che per originalità di concetti: la fronte della chiesa di S. Maria della Passione condotta nel 1692, che, nelle sue linee sgarbate e fiacche, benchè qualche particolare decorativo non manchi di leggiadria, contrasta troppo con le linee severe del transept e della cupola dovuta a Cristoforo Solari, come vedemmo; la chiesa di S. Alessandro, costrutta a partire dal 1602 per opera del padre Lorenzo Binago, ma di cui la fronte pesante ed eccessivamente larga in confronto all'altezza è posteriore a quell'epoca; qualche parte della ricostrutta chiesa di S. Protaso ad Monachos, che sarebbe da prima stata trasformata dal Pel-

legrini in un'ampia sala rettangolare, con uno sfondato centrale, ove collocò l'altar maggiore, ma in cui più tardi fu aggiunto il pronao, così che la fronte ricorda piuttosto la maniera del Ricchini; il palazzo di Giustizia, del 1605 e seguenti, non dunque costrutto dal Seregni o dal Bassi come qualche vecchia guida vorrebbe, con un cortile ardito e felicemente condotto, edificio ultimato molto più tardi; il palazzo Archinti, poi della Congregazione di Carità, con una interna loggia che dà aspetto signorile all'edificio con belle sale attestanti l'antico splendore, ecc.

CHIESA DI S. ALESSANDRO. (Fot. Brogi).

A chi volesse, per curiosità, conoscere, oltre i ricordati, altri nomi di architetti di quel secolo dalla fantasia inesauribile potremmo aggiungere quelli degli architetti e ingegneri pubblici che desumo dalle carte d'archivio: Francesco Azzurro (1609-1616), Pietro Antonio Barca (1612), Bernardo Brambilla (1612-1617), Lelio Buzzo (1609), Gio. Francesco Cucchi (1603-1613), G. B. Bombarda (1620-1641), Bernardo Lodesani (1641), G. B. Pessina (1606-1634), G. B. Real (1610-1611), Giuseppe Robecco (1606-1637), Aurelio Verri (1615-1637).

Fra i nomi di esecutori di disegni architettonici che mi fu dato raccogliere presso l'Archivio di Stato desumendoli dalle vecchie carte dei conventi, sono anche Agostino Regali (1678), Giorgio Rossone (1678), il Dominione, il Ricchini; e, fra gli architetti che lavorarono a innalzare o ampliar chiese e conventi, ho rintrac-

ciato i nomi di Bartolomeo Rinaldi (1600) e di Francesco Maria Ricchini (1622) in S. Simpliciano, di Giuseppe Maria Robecco in S. Maria delle Grazie, del Bombarda in Santa Maria del Carmine (1627-1633), di Girolamo Quadrio e di Pietro Fontana in Santa Maria Annunziata (1669), di Carlo Buzzi che diede il disegno dell'altar maggiore in S. Maria della Vittoria (1655) e vi diresse altri lavori insieme a G. B. Pessina (1629),

CHIESA DI S. ALESSANDRO — INTERNO. (Fot. Brogi).

del Ricchini in S. Apollinare, di Camillo Ciniselli in Sant'Agostino Nero in Porta Nuova e del Ricchini (1615), di Aurelio Trezzi in S. Maria Segreta (1600), di Agostino Regagli in S. Giovanni in Conca, di Girolamo Quadrio in S. Antonio e S. Anna dei Teatini (1663).

***

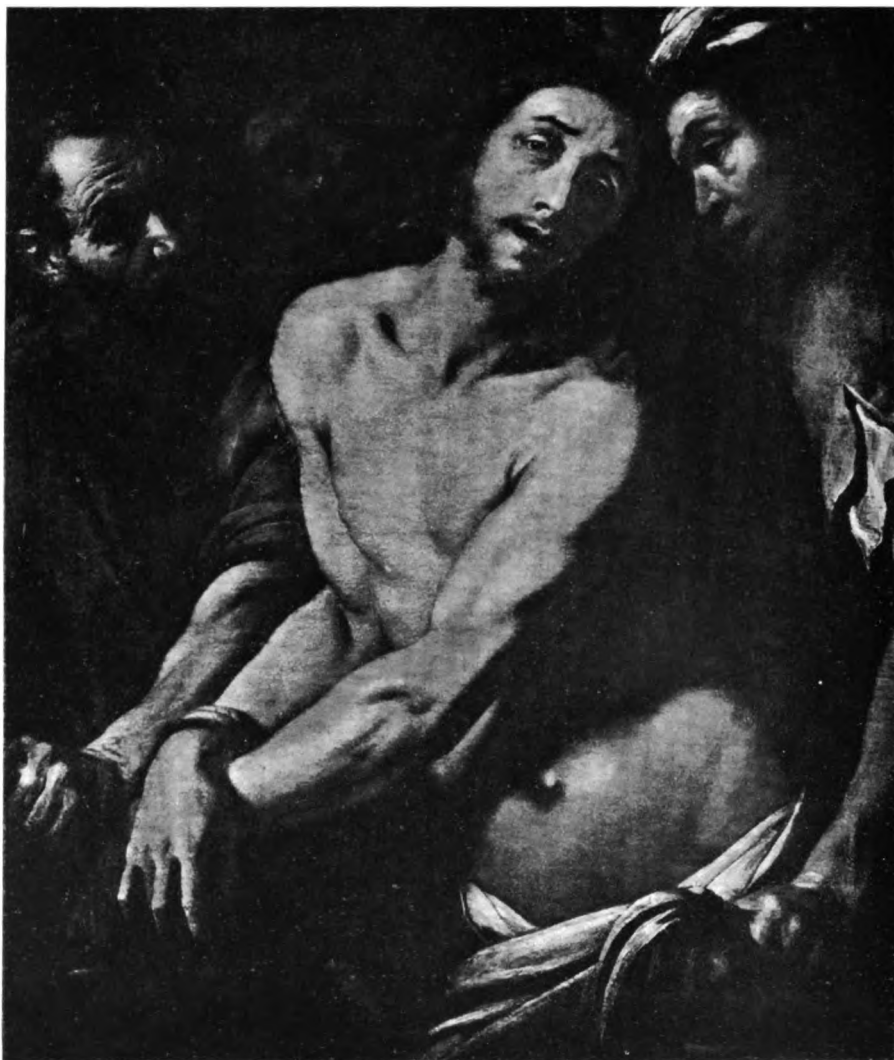
La scuola di pittura lombarda del Seicento più che nell'architettura si afferma e, abbandonata anche l'ultima eco della vecchia arte leonardesca, si svolge con

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

GIULIO CESARE PROCACCINI:
SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA.
(R. PINACOTECA DI BRERA)

G. C. PROCACCINI: S. CECILIA E S. GIROLAMO (R. PINACOTECA DI BRERA).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

una certa grandiosità di concetti, con colorito vivace, con certa correttezza delle forme, specialmente se confrontata con quella d'altre scuole — non esclusa la bolognese — trionfanti allora in Italia. I Procaccini, i Crespi, il Nuvolone nella maggior parte delle loro opere sepper mantenere un vigore e una nobiltà di concezione che li raccomandano all'osservatore senza preconcetti.

Giulio Cesare Procaccini, abilissimo se non sempre molto originale, raggiunse un elevato grado di dolcezza specialmente quando — come nelle *Nozze mistiche di Santa Caterina* della pinacoteca di Brera — rivela lo studio sulle opere del Correggio e

DANIELE CRESPI: O. CRISTO FLAGELLATO (GALLERIA CRESPI).

(Fot. Anderson).

del Parmigianino. Nella *Maddalena*, modellata con grandiosità e pur tanto morbidamente, nel *San Girolamo* e in quella così profondamente sentita *Santa Cecilia* della stessa collezione egli raggiunse un raro grado di potenza drammatica. In quest'ultimo quadro, nel quale la santa, ferita al petto, sul quale scorre il sangue abbondante a lordare il corsetto e le vesti, in uno stato d'estasi, abbandona le belle mani

nel languore dello svenimento e ch' eran congiunte nell'atto della preghiera sommessamente mormorata, mentre gli occhi languidi e pieni d'amore si rivolgono in alto verso l'angiolo feritore, è tutto lo spirito della grande e ancor misconosciuta arte del Seicento.

E in tante composizioni di Daniele Crespi — prime il *Martirio di S. Stefano*, il *Cenacolo* (in cui la linea tradizionale del vecchio soggetto è abbandonata per presentare il gruppo di scorcio), *S. Pietro e S. Paolo* e sopratutti quel potentissimo *Gesù trascinato al Calvario*, tutte a Brera — quanto sentimento dell'arte e che elevato concetto della rappresentazione drammatica senza gli inutili e pur comuni feticismi per la scuola romana allora invadente! E nei ritratti di Vittor Ghislandi detto fra Galgario e in quelli del Nuvolone e dello stesso Crespi quanta vigorosa e sicura rappresentazione del vero quasi sempre, anche se il colorito si accende qua e là eccessivamente e i contrasti violenti tolgon delicatezza alle mezze tinte! E nelle vivacissime composizioni di Pier Francesco Mazzuchelli, detto, dal luogo di nascita in quel di Varese, il Morazzone, che elevato sentimento della composizione e che felice visione delle luci e delle ombre attraverso una scioltezza di forme che par preludere al Tiepolo!

D. CRESPI: IL BATTESIMO DI GESÙ CRISTO (R. PINACOTECA DI BRERA). (Fot. Montabone).

Fra gli stessi minori lombardi, il Legnani, troppo cereo, il Ligari, il Crivellone, il Tanzio da Varallo, il Cerano, il Salmeggia detto Talpino, spesso delicatissimo, il Zoppo da Lugano, il Bustino, fra molte cose trascurate, affrettate, fumose hanno non di rado particolari che provano originalità di concezioni e di tavolozza. Le collezioni pubbliche e private e le chiese rigurgitano di opere di quei maestri che sarebbe lungo enumerare. Ne sono particolarmente ricche: S. Eustorgio, S. Marco, il Duomo, S. Maria del Carmine, S. Maria di S. Celso, S. Maria della Passione, Sant' Angelo, S. Alessandro, S. Antonio Abate.

Frescanti non privi di grandiosità si rivelarono il Della Rovere detto il Fiam-

menghino (che svolse la sua prodigiosa ma spesso dozzinale attività nella regione lariana) in S. Marco, il Legnani nella chiesa del Carmine dove la cappella della Madonna del Carmelo (1673) rappresenta uno dei più eccessivi esempi dell'arte di quel secolo da noi, il Crespi, G. B. Procaccini, il Nuvolone in S. Maria di San Celso, Daniele Crespi in Santa Maria della Passione e in S. Vittore al Corpo, Camillo Procaccini in S. Barnaba, Filippo Abbiati e Federico Bianchi, genero e suc-

ALTARE DI S. ALESSANDRO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

cessore di G. B. Procaccini, in S. Alessandro (il contratto è del 1683 e v'è pure nominato G. B. Grandi, pittore) dove son anche alcune composizioni date a G. Caccia detto il Moncalvo, G. C. Procaccini in S. Antonio Abate. Diverse cappelle, nelle chiese ricordate, dipinte e ornate di stucchi, attestano tutta la grandiosità d' intenti sposata alla più vivace leggiadria decorativa che animava gli artisti nostri d'allora. Non rimangon più invece in S. Fedele le pitture della cupola eseguita nel 1644 da un Camillo Alcona di che ho rintracciato il relativo contratto. Solamente nel Duomo lavorarono Amelio G. De Michele Alberi, G. A. Alciato, Federico e Ventura Barocci, G. A. Bianco, Carlo Buzzi, G. C. Crespi, Camillo Grassi, Paolo Camillo Lan-

driani, detto il Duchino (1602-1617), P. Federico Maccagno, G. B. Pellegrino, Ambrogio Prevosti, Camillo Procaccini (1590-1611), il Fiammenghino, Alessandro Vitali, il Volpino, ecc.

Fra molte di quelle tele in gran parte ottenebrate per effetto della men diligente mestica adoperata, dell' impasto frettoloso di colore e dell'azione atmosferica, vien fatto di ritrovare così vibranti rappresentazioni e così felici ardimenti di composizioni, o almen di particolari, da giustificare tutto l'entusiasmo dei nostri vecchi per la grande arte italiana del Seicento. Noi, più oggettivi e, diciamolo pure, più profondi nella nostra ammirazione, sappiamo oggi, anche se qualcuno si ostina a disconoscerne le bellezze, apprezzare i meriti grandissimi degli artisti dell' immaginoso secolo che vide le maggiori audacie artistiche che fosser mai.

***

Men felici furono, in Lombardia, le condizioni della scultura nel Seicento, poco o nulla incoraggiata da committenti, in un'epoca in cui l'apparenza aveva il predominio sulla sostanza e la frettolosità aveva di conseguenza sostituito la diligenza antica, tanto più in un ambiente come il nostro in cui la mancanza di un genio come il Bernini e di un focolare artistico come una corte poteva servir di sprone agli scultori nel lungo e penoso lavoro intorno alla materia sorda e ingrata.

PORTA DEL PALAZZO TRIVULZIO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Quel gran focolare della statuaria lombarda ch'era stato il Duomo di Milano raccolse ancora intorno a sè, in quel secolo, numerosi maestri; i lavori però si limitarono quasi esclusivamente alla fronte, per la quale del resto i pareri e gli indirizzi eran tutt'altro che concordi. Fra i maestri che lavorarono alle sculture delle porte e dei contrafforti — Gaspare Vismara, Carlo Biffi, Pietro Lasagni (sui disegni di G. B. Crespi detto il Cerano), Giuseppe Antonio Riccardi, Carlo Maria Giudici, Dionigi Bussola, Luigi Acquisti, Camillo Pecetti, Angelo Pizzi, Donato Carabelli, Gaetano Monti, ecc. — sarebbe difficile rintracciare chi si elevi in modo speciale, così da meritare la fama non che di un Bernini, ma di un Algardi, di un Barratta, di un Mazza, di un Fontana, di un Serpotta. In tutte quelle statue, di prevalente carattere decorativo, l'imitazione spesso servile della scuola romana è dominante: qua e là qualche accenno a originalità di concetti, di modellato, di pose non è sufficiente a raccomandare in modo speciale un maestro, e quegli accenni son piuttosto una eccezione che la prova di un ideale perseguito e raggiunto. È il numero che prevale

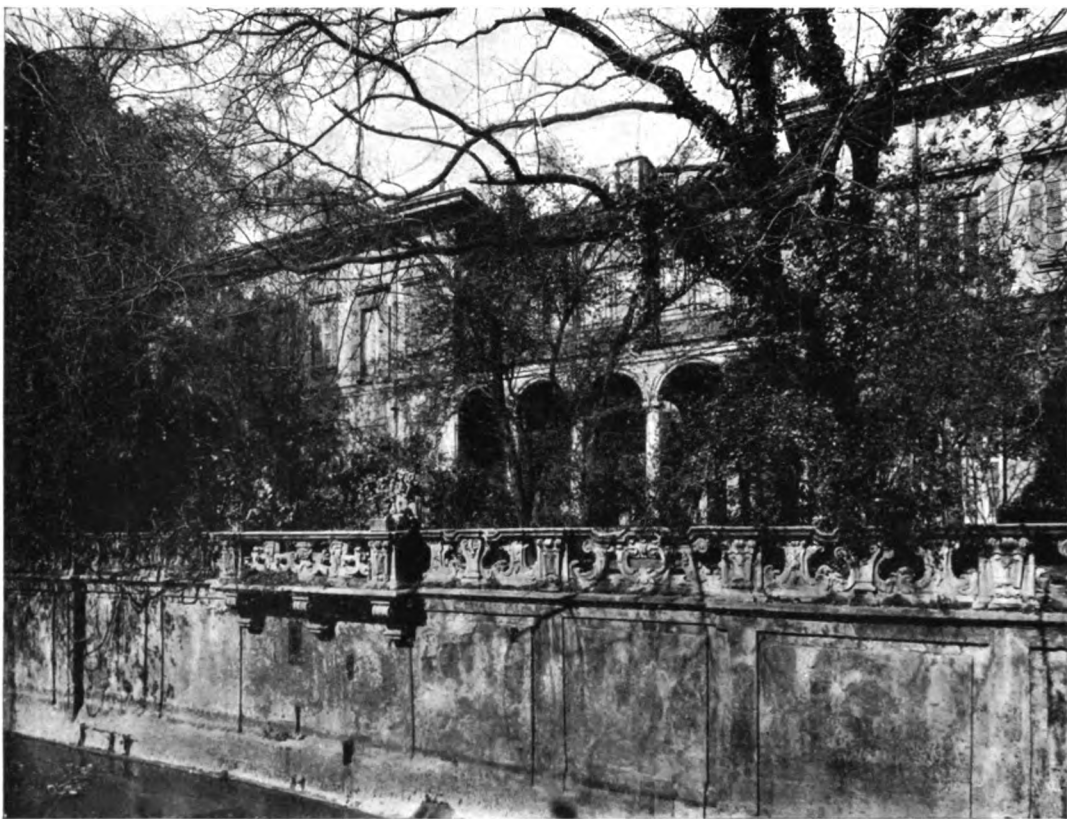
e s'impone piuttosto che il valore particolare; il forestiero profano ammira, ma l'artista vi cercherebbe invano le prove di una scuola o di un nucleo di opere che accennino a un indirizzo originale. Ammesso ciò, è indubitabile che fra le statue della fronte e dei fianchi del Duomo abbondan opere pregievolissime che rivelan lo studio amoroso sulle maggiori creazioni di Michelangiolo — del quale l'influsso durò, saltuariamente, fin quasi al sorgere dello stile neo-classico — e del Bernini. Fra molte

PALAZZO VISCONTI DI MODRONE, VERSO IL NAVIGLIO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

figure contorte, flosce, manierate in cui invano l'agitar delle pieghe e certa grandiosità generale degli atteggiamenti nascondono la mancanza di originalità, non mancano altre, nascoste fra gli aggetti del monumento, lungo i contrafforti, o disseminate qua e là un po' dovunque, che si raccomandano per vigoria di modellatura, per composta semplicità di mosse, per maestà di panneggiamenti. Specialmente quando la grazia e la delicatezza hanno condotto lo scalpello più che la smania di riprodurre un po' superficialmente e con effetti pittorici la vigoria e la potenza drammatica, gli ignoti esecutori di piccole statue meno in vista nei fianchi e sulla parte più alta del monumento sepper raggiungere un grado elevato di arte rappresentativa: è

quando l'ispirazione sembra derivare piuttosto dal Bernini creatore dell'*Estasi di Santa Teresa* che dal Michelangiolo del *Mosè* che lo scultore lombardo della decadenza seppe creare opera tuttora piacente. Anche questa volta, come già ai bei tempi di Leonardo e del Luini, l'artista nostro seguiva ancora la propria inclinazione mite e sentimentale.

PORTALE DEL SEMINARIO. (Fot. Brogi).

Data la impossibilità di un serio esame della maggior parte di quelle statue, non è per ora facile — prima che la serie di fotografie che, con l'aiuto dei ponti, si stanno ora eseguendo, sia in dominio del pubblico — precisare quali figure appartengono agli scultori ricordati negli *Annali* del Duomo per quel secolo, quali Antonio Albertino, G. B. Asconino, Giovanni Bellandi, G. B. Bianchi, Andrea Biffi che lavorò dal 1593 al 1630 a modellar statue e numerosi bassorilievi, e suo figlio Carlo, Carlo Antonino Bono (1646-1673) e Francesco, Giacomo, Giuseppe (1680-1710) della

stessa famiglia, Cesare e Dionigi Bussola, Pietro Antonio Daverio (1588-1622), G. Pietro Lasagna (1641-1658), Teodoro Lucini, G. B. Maestri detto il Volpino (1662-1680), Marco Mauro, Alessandro Paiarini, i Prestinari, Andrea Prevosto (1633-1663) e Girolamo, G. Cesare Procaccini, G. B. Quadrio, Giuseppe Busnati, Carlo Simonetta, i sei Vismara, Siro Zanelli, ecc.: nomi che mi piace ricordare a riprova dell'importanza, almen pel numero dei proseliti, che ebbe tuttavia anche allora l'ambiente artistico lombardo.

ARMADIO NELLA SAGRESTIA DI S. VITTORE AL CORPO.
(Dal Forcella).

Anche nelle chiese in cui la statuaria del Seicento è meno rappresentata che nel Duomo o dove serve di completamento all' architettura dell'edificio — S. Maria della Passione, S. Alessandro, S. Giuseppe — e in altri edifici civili qualche statua, qualche bassorilievo, qualche particolare decorativo merita l'attenzione dell'artista, ma sarebbe lungo farne cenno qui. Per quello che riguarda la decorazione, fra gli stessi edifici privati che appartengono evidentemente al periodo della signoria spagnola — e a Milano sono numerosissimi, sparsi anche nei più modesti vicoli della parte più vecchia della città entro la cerchia del Naviglio — vien fatto di trovar tuttora attraenti ricordi di quell'arte elegante, vistosa, un po' superficiale: portali dall'arco poggiante in falso qualche volta riccamente ornato, cartelle a flessuosi cartocci, incorniciature ondulate di finestre, balconi sagomati, ringhierette di ferro a belli intrecci, stemmetti. L'artista vedrà certamente con piacere, fra i migliori esempi d'arte decorativa di quel tempo, il bizzarro altare di S. Fedele nel quale una cariatide abbraccia il fusto di una colonna e lo stacca dal capitello spostandolo dal suo asse (idea che non dev'essere del Pellegrini come si crede, ma piuttosto del XVII secolo), il portale dalle belle cariatidi del Seminario, l'altar maggiore ricchissimo di pietre preziose e di marmi come di linee in S. Alessandro, quelli di S. Maria alla Porta e l'altro più elegante ma misurato di S. Francesco di Paola che però potrebbe essere del principio del secolo XVII, anche per la sua analogia con quello dell'Incoronata di Lodi che vuolsi del 1738; le belle porte e finestre del palazzo Litta dell'architetto Bolli, la porta del palazzo Trivulzio, la porta di S. Alessandro, inquadrante, come quella della Passione, un bassorilievo che prende il posto delle antiche lunette lombarde, i parapetti in pietra, di un'eleganza francese, nel giardino del palazzo Visconti di Modrone, verso il Naviglio, e nello scalone del palazzo Crivelli.

***

Nell' intaglio in legno l' industria lombarda raggiunse grandi altezze. A Milano, se non rimangon opere di una festosità così eccezionale come è dato di vedere in Valtellina e particolarmente a Grosio — dove l'organo della parrocchiale tocca l'estremo della più esuberante fantasia di sognatore —, restan tuttavia negli armadi di S. Vittore al Corpo, eseguiti nel 1611-1620 da un frate Giuseppe del luogo, nelle sedie corali di S. Antonio Abate su disegno del Ricchini (1631?), in quelle di S. Pietro in Gessate (1640), negli armadi della sagrestia di S. Maria della Passione (1692?), in quelli del Carmine di Giovanni Quadrio (1691-1707), esempi piacevolissimi di quel ramo gentile dell'arte che troverà fuor di Milano nei ricchissimi stalli eseguiti da Carlo Garavaglia per l'Abazia di Chiaravalle la più splendida manifestazione.

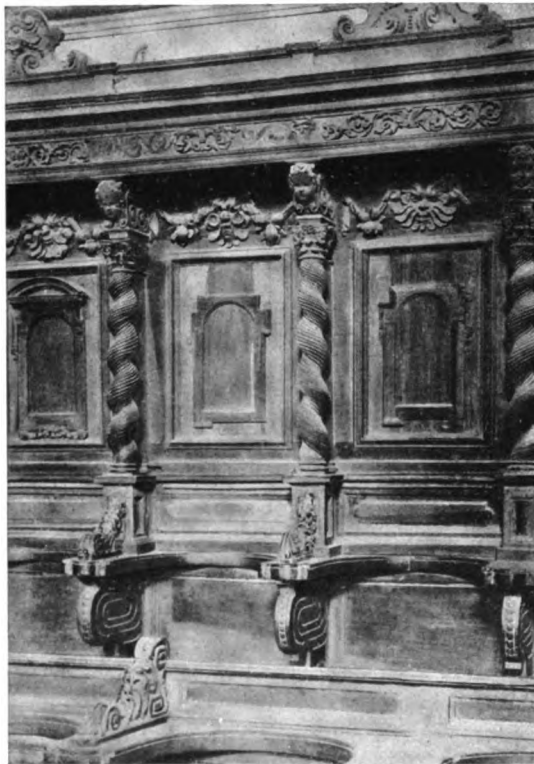
Alle notizie già conosciute potrei aggiungere, come pei periodi precedenti, le più importanti che mi fu dato raccogliere nelle mie ricerche storiche. Mi limito a ricordare che nel 1602 G. B. Vertemate eseguiva i banconi intagliati nel refettorio del Carmine, un Carlo Brunelli eseguiva e intagliava l'organo di S. Maria di Loreto (1640-1642), Giovanni Rogantino bergamasco costruiva e intagliava l'organo in S. Fedele.

SEDIE CORALI DELLA CHIESA DI S. ANTONIO ABATE (A. 1631).
(Dal Forcella).

Negli altri rami minori dell'arte il carattere profano finì col prendere il sopravvento sul religioso e tolse ogni carattere d'arte locale: ne son esempio l'ostensorio « all'Ambrosiana », cesellato e dorato, in S. Ambrogio, il tabernacolo in legno in S. Antonio ancor composto nell'edicola ma troppo slegato nella base a figure e putti e volute; e principalmente nelle stoffe dove la parte pittorica, per effetti o per tecnica, invase la parte puramente tessile, come in un pallio d'altare in S. Maria di S. Celso, in altro della chiesa di S. Antonio, in un terzo di S. Vittore al Corpo in cui la parte decorativa fa da cornice al quadretto centrale e, nella stessa chiesa, in un piviale ricchissimo, e in altro pallio in S. Babila analogo a quello di S. Vittore.

In un ramo più modesto — quello del fonder campane — si distinsero diverse fabbriche milanesi e prima quella dei Bonavilla, dalla quale uscì la campana ornata a figure, cariatidine, festoni e scritte del campanile di S. Antonio Abate, fusa nell'anno 1635.

Di applicazioni minori, ma nelle quali si poteva sbrigliare senza freni tutta la bizzarra fantasia degli artisti — archi di trionfo, carri, mascherate, pennoni per cortei e per corse — rimangon descrizioni magniloquenti e qualche incisione e disegno non privo di eleganza.

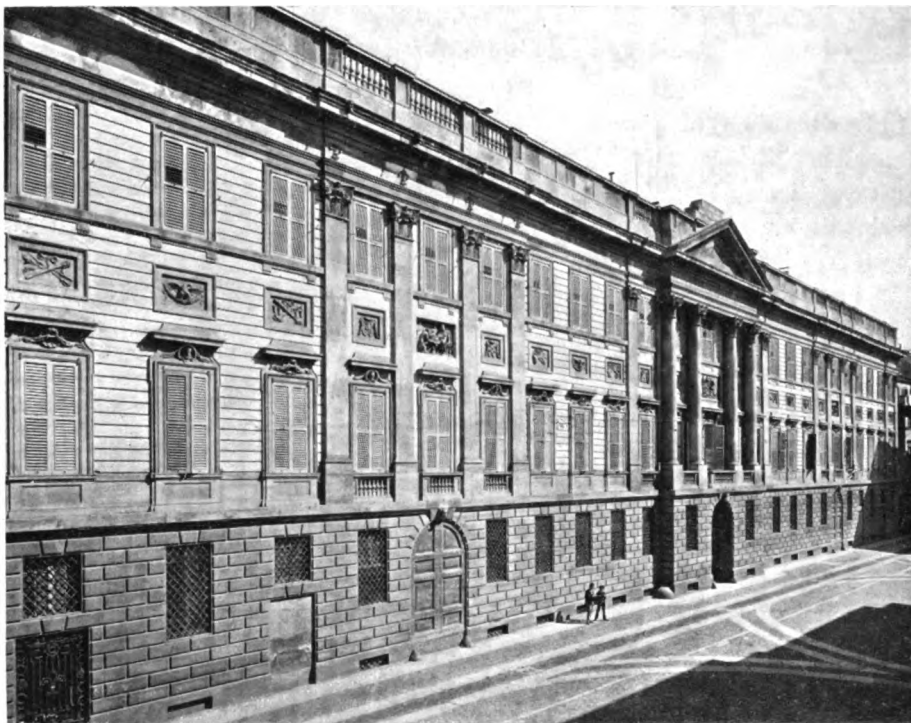
Ma già l'industria andava prendendo il sopravvento sull'arte pura e la parabola scendeva precipitosa.

SEDIE CORALI DELLA CHIESA DI S. PIETRO IN GESSATE.
(A. 1640). (Dal Forcella).

VIII.

Il governo austriaco e i successivi avvenimenti politici — Il neoclassicismo nell'arte lombarda — I Ruggeri, il Piemarini e i minori architetti — Il Tiepolo a Milano — L'Appiani, il Traballesi e la pittura del tempo — I romantici — L'arte moderna e le collezioni milanesi.

Il governo austriaco, subentrato nel 1706 allo spagnuolo in seguito alla guerra di successione causata dalla morte di Carlo II di Spagna, non incontrò certo gran favore in Lombardia, dove si videro gli austriaci succedere agli spagnuoli con la stessa indifferenza, per dirla col Cantù, onde il casigliano vede cambiare il padrone della casa. Tuttavia il saggio governo di Maria Teresa e il successivo rifiorimento delle industrie locali dovetter persuadere che il nuovo padrone era migliore del primo. Il lungo periodo di tranquillità che seguì alle nuove lotte che funestarono il paese nel 1745 e la pace del 1748 che ci ribadì all'Austria furon proficue pel benessere generale. I privilegi, le imposizioni eccessive, le ingiustizie patenti ebbero fine o almeno preser forma tollerabile.

PALAZZO CUSANI IN VIA BRERA, DELL'ARCH. A. M. RUGGERI (SEC. XVIII). (Fot. Brogi).

Un valoroso nucleo di forti e bellissimi ingegni mostrò al mondo quanto tuttavia la Lombardia fosse degna di miglior fortuna: i Verri, Cesare Beccaria che col libriccino *Dei delitti e delle pene* operò in favor della giustizia più che non intere rivoluzioni, Ermenegildo Pino, architetto, idraulico, minerologo, geologo, Giuseppe Parini, gloria di quel secolo di cui flagellò, in forma così elegantemente severa, i vizî e le sdolcinature vergognose dei nobili, Maria Gaetana Agnesi, lo storico Giulini, l'Allegranza, i dotti Reggio, Lechi, Castelli, Frisi, e, in altro campo, i musici Zingarelli, Sarti, Cherubini, Marchesi.

PALAZZO BELGIOIOSO, DELL'ARCH. PIERMARINI (A. 1777). (Fot. Brogi).

L'arte s'irrigidì in fredde formule più che altrove dopo percorsa la sua parabola discendente.

Di quel secolo e precedentemente al ritorno al classicismo è fastoso esempio a Milano il palazzo dei Cusani — ora sede del comando della divisione militare — eretto a due piani sul terreno e questo con una originale fusione di una finestrella ovale con la grande finestra sottostante, dovuto ad Anton Maria Ruggeri, per altri a Giovanni Ruggeri, dalle forme più tortuose e spezzate « che una mano convulsa sappia tracciare » per dirla con una vecchia guida, e dai disgraziati particolari decorativi. « Ciononostante vi ha ordine, vi ha giusto equilibrio di parti, larghezza di piani, e le gonfiezze ornamentali, se non svaniscono, si fanno condonare, come si condo-

nano sopra una bella persona gl' insensati acconciameuti della moda ». Lo stesso piacente partito pel quale, in una stessa cornice, si associano le luci del pianterreno e del mezzanino, ritorna nel palazzo Andreani Sormani. Al Ruggeri si dà anche la fronte della chiesa di S. Maria Maddalena delle monache agostiniane (1728).

Ai primi decenni di quel secolo appartiene il palazzo Clerici, ora dei Tribunali, sorto per volontà di Giorgio Clerici, il fastoso e raffinato maresciallo ai servigi degli eserciti imperiali di Maria Teresa. Il palazzo è noto perchè accoglie le grandi crea-

TEATRO DELLA SCALA. DELL'ARCH. PIERMARINI (1776-78), E MONUMENTO A LEONARDO DA VINCI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

zioni pittoriche del Tiepolo, di cui si parlerà tra breve.

Giuseppe Piermarini folignate, allievo del Vanvitelli, è l'architetto più attivo a Milano in quel secolo. Gli appartengono l'edificio del Monte di Pietà, la parte dell'Arcivescovado verso piazza Fontana, la fronte verso il giardino del palazzo Cusani, il palazzo Belgioioso (1777) a due piani, grandioso, ricco, un po' rigido, l'antica casa dei Marliani, poi Monte Napoleone, severa, semplice di linee, il palazzo reale nell'attuale sua forma quale risultò quando quell'architetto vi tolse l'antica fronte, talchè là dove era un cortile risultò una piazza, il teatro della Scala — così chiamato perchè sull'area della chiesa fondata già da Regina della Scala moglie di

Barnabò Visconti — che sorse nel 1776-1778 coi « segni di quella timidità che nel Piermarini confinava con la secchezza senza peccare però al disordinato » (Mongeri), il teatro della Canobbiana, rifatto più tardi con altra forma e sott'altro nome, e diversi rimaneggiamenti d'altri edifici pubblici e privati.

Di Simone Cantoni — architetto dallo stile più ampio di quello del Piermarini — son palazzi e ville, compreso quello Pertusati, quello dei Porta poi Poldi-Pezzoli e quello dei Serbelloni (1794), grandioso, non senza attrattive, tenuto conto dei gusti del tempo.

VILLA REALE, GIÀ BELGIOIOSO, VERSO IL GIARDINO, DELL'ARCH. L. POLLACK (A. 1790).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Valenti architetti furon Giuseppe Levati, formatosi sullo studio del trattato del Vignola ch'era allora considerato come il Vangelo dei costruttori più che quelli del Serlio e del Palladio, e che decorò, fra la generale ammirazione, il palazzo reale di Milano, la villa di Monza ed ebbe scolari il Perego e il Sanquirico applicanti alla scenografia le leggi pure dell'architettura e della prospettiva lineare; Leopoldo Pollack, di una famiglia d'artisti, del quale sono la fontana nella piazza omonima e la villa reale — eretta dal conte Lodovico Barbiano di Belgioioso (1790) — dalla leggiadrissima fronte verso il giardino.

La scultura, in condizioni tristissime dopo i fulgori dei periodi precedenti, annovera appena a Milano modesti benchè attivi, specialmente a pro del Duomo, C. Maria Giudici, Giuseppe Franchi carrarese insegnante all'Accademia organizzata

da Maria Teresa, F. Zarabatta, i due Beretta, G. B. Brunetto, il Carcano, G. B. Dominione, M. A. Marchi, G. Perego che modellò la gran statua della Vergine sulla guglia maggiore del Duomo, Francesco Carabelli, il Pizzi, il Ferrandino, il Buzzi, G. B. Marchesi, il Pasquali e il Rusca che rientran già nel periodo neoclassico.

La pittura si afferma e trionfa in Lombardia per opera di un veneto, non per opera degli artisti locali, benchè qualcuno meriti un ricordo anche in una modesta rassegna storica d'arte come la presente. Son essi Pietro Ligari, Angelo Maria Crivelli detto il Crivellone, primo fra i pittori di genere e di animali

PALAZZO SERBELLONI, DELL'ARCH. CANTONI (A. 1794).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

da noi, Vittore Ghislandi noto col nome di fra Galgario, ritrattista vigoroso e pien di carattere meglio che il Lanzani, l'Abbiati, l'Adler e qualche altro, Francesco Londonio acquafortista, pittore d'animali e di scene campestri vivaci, sentimentali, piene di colore — la Pinacoteca di Brera ha numerosissimi suoi quadri e schizzi piacevolissimi — e altri men valenti o mediocri del tutto che precedettero o videro l'ultimo fulgore dell'arte pittorica lombarda, più tardi, con Andrea Appiani.

Gio. Battista Tiepolo fu chiamato dal maresciallo Clerici a decorare il suo palazzo di Milano nel 1740. Nessun artista poteva in quel tempo, meglio del fantasioso pittore veneto, soddisfare ai desideri del ricco committente e completarne le attrattive del grande palazzo. Egli vi rappresentò la corsa del Sole attraverso il cielo,

gli astri e la natura. E un volo di figure raggruppate con la potenza solita del grande artista che, ribelle ai vincoli di spazio e alle tradizioni, uscì, con alcune sue figure, persino dalle cornici e che si presentano, per dirla con Henry de Chennevières, « avec un goût peut être un peut théâtral, mais du théâtral le plus radieusement délicat ».

COLONNA DEL VERZIERE. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Il Tiepolo lasciò in Lombardia altre opere oggi men godibili: due affreschi trasportati su tela nella cappella di S. Satiro o di S. Vittore in Ciel d'Oro nella chiesa di S. Ambrogio con le rappresentazioni del *Naufragio di S. Satiro* e il *Martirio di S. Vittore* e, nella sagrestia detta delle messe, un *S. Bernardo in gloria*, nella maggior sala del palazzo del Museo — riformato già nel 1738 dai Casati — nei giar-

PALAZZO CLERICI — SOFFITTO DELLA GRAN SALA, DI G. B. TIEPOLO.

G. B. TIEPOLO: AFFRESCO NEL PALAZZO ARCHINTI.

dini pubblici il soppalco dipinto; nella sala che servì poi agli archivi nel palazzo della Congregazione di Carità — già degli Archinti — la grande composizione a fresco *Il trionfo delle arti belle*, molto restaurata e attribuita anche a Domenico Tiepolo, come le decorazioni delle altre sale erano e da qualcuno son date tuttavia a G. B. Piazzetta; nella pinacoteca di Brera è lo schizzo di *una battaglia* (n. 230); e a Bergamo la smagliante decorazione della cappella Colleoni.

G. B. TIEPOLO: AFFRESCO NEL PALAZZO ARCHINTI. (Fot. Ferrario).

***

Il periodo neoclassico, un po' prodotto delle tendenze dell'epoca, appassionantesi ai nuovi scavi d'antichità, agli atlanti e alle pubblicazioni inneggianti al classicismo de' greci e dei romani e più reazione alle eccessività del barocco, trova a Milano, meglio che in ogni altra parte d'Italia, seguaci convinti e artisti se non di genio

certamente di una grande genialità e severità d'idee, quali il Cagnola, il Marchesi, l'Appiani e uno stuolo di minori.

L'arco della Pace, o del Sempione, ideato nel 1806 da Luigi Cagnola per festeggiare l'arrivo del principe Eugenio Beuharnais e della moglie principessa Amalia di Baviera, ed eretto poi a ricordo delle imprese del primo Napoleone che aveva dischiusa la via fra la Francia e l'Italia attraverso il Sempione, è l'opera che più

CHIESA DI S. CARLO SU DISEGNO DELL'AMATI (1836-47). (Fot. Brogi).

felicemente riassume gli ideali dell'arte edilizia di quel tempo. Nel 1814 la costruzione arrivava quasi all'imposta delle due arcate minori, ma non fu compiuta che più tardi, per esser dedicata nel 1838 all'imperatore Francesco I, quasi a ricordo che la gloria di tre principi è men duratura di un monumento. Costò circa quattro milioni e mezzo di lire austriache compresi i due casini laterali o propilei, e uno stuolo di artisti vi lavorò intorno attivamente.

L'edificio, grandioso, solenne, un capolavoro veramente nonostante le mende e certe rigidità nelle decorazioni, è d'ordine corinzio qual si conveniva alla ric-

ARCO DELLA PACE O DEL SEMPIONE, DELL'ARCH. CAGNOLA (A. 1806 E SEGG.).

(Fot. Alinari).

chezza che l'aveva ispirato e, come negli esempi più notevoli dell'antichità romana, presenta tre archi, uno più grande nel mezzo e due minori ai lati, con colossali colonne abbinate di marmo di Crevola reggenti la trabeazione cui sovrasta un grande attico.

L'opera sembrò allora, certamente in misura maggiore che a noi non sembri, degna dell'antichità classica: si pubblicaron le misure delle varie parti degli archi di Settimio Severo e di Costantino per concludere che l'arco di Milano era superiore a quelli, non solo nelle proporzioni, ma nell'arte. Certo è che nell' arco della Pace,

PALAZZO ROCCA-SAPORITI, DELL'ARCH. PEREGO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

essendo aumentata l'altezza in confronto alla larghezza e più della metà dell'altezza totale essendo al di sotto della cornice generale, ne è risultata maggior sveltezza nell' insieme che negli archi dell'antichità, pei quali d'altronde lo scopo precipuo era di imporsi per la forza e la solidità più che per snellezza di forme.

È quest'opera il miglior documento dell'arte edilizia d'allora: migliore certamente che le inconsulte e affrettate applicazioni pel completamento del Duomo — eccettuata la maggior guglia eretta su modello di Francesco Croce, nella quale aleggia ancora qualche po' dell'antico spirito dei costruttori lombardi — dovute all'Amati e allo Zanoia, al Nava e al Vadoni; migliore della chiesa di San Carlo eretta, su disegni dell'Amati, dal 1836 al 1847 e derivazione libera dal Pantheon come il San Fran-

ARCO DI PORTA NUOVA, DELL'ARCH. ZANOIA (A. 1810).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

L'ARENA, DELL'ARCH. CANONICA (A. 1806-1807).

(Fot. Alinari).

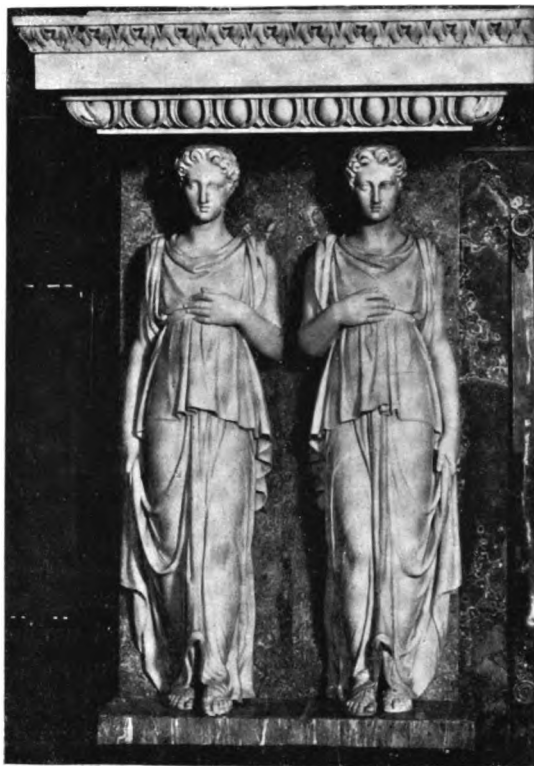
cesco di Paola di Napoli, di stile corinzio vitruviano, men peggiore tuttavia di quanto sembri ad Aston Rollins Willard che non vide nell'interno quella grandiosità d'insieme che vi appare innegabilmente se non si voglion fare confronti pericolosi o — se pur si voglion fare — quando non si dimentichi che il Pantheon non rappresenta, quale lo vediamo, che l'avancorpo delle terme, combinazione felice per una sala di riposo per bagni, ma ribelle alla necessità del tempio cristiano; migliore del-

CANOVA: NAPOLEONE I — PALAZZO DI BRERA. (Fot. Alinari).

l'arco di Porta Nuova (1810) lodatissimo allora per le modanature, ideato dallo Zanoia che si applicò allora a innalzar altri edifici e cappelle in Milano e fuori. Il Canonica, il Pestagalli, il Pollack meritan ricordo onorevole in quel periodo di rigide ricostruzioni archeologiche: del primo è la grandiosa Arena, che arieggia gli anfiteatri romani, innalzata fra il 1806 e il 1807, di ben 238 metri nell'asse maggiore, con le carceri, la porta trionfale, la loggia reale o pulvinare e, di contro, la porta libitinaria, disposte come nei circhi romani, e contenente ben trentamila spettatori. A Luigi Ca-

nonica spetta l'erezione del teatro Carcano (1803), ottimo nelle proporzioni interne, e quello dei Filodrammatici, frutto d'una trasformazione dell'antica chiesa dei SS. Cosma e Damiano, di cui restan tuttora avanzi dell'abside, o rimanevan prima dei recenti restauri.

***

Milano, nella prima metà dell'Ottocento, si trasformò rapidamente fin da quando, dopo la pace di Luneville, riconosciuta ufficialmente la repubblica cisalpina, Bonaparte iniziò quel grande sventramento che prese il nome di Foro Bonaparte, cui doveva seguire, secondo un piano grandioso che non ebbe attuazione, la trasformazione del Castello in palazzo pel governo centrale da circondarsi di grandi edifici destinati a varî pubblici uffici e raccordati coll'antico centro di Milano mediante una spaziosa via diretta.

STATUETTE DELL'ALTAR MAGGIORE NELLA CHIESA DI S. FEDELE.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Sorsero, poco dopo, edifici come gli Ospedali Fatebenefratelli e Fatebenesorelle, grandiosi, classici, vignoleschi, i palazzi Melzi in via S. Paolo, Belloni ora Rocca-Saporiti in corso Venezia per opera di Giovanni Perego, Cagnola in via Cusani, Traversi, Passalacqua, Arese, Archinti, dell'Amministrazione del Duomo — profana

ma ardita costruzione — e molte altre senza speciali peculiarità. I nuovi tempi e i mutamenti di governo dovevan influire, come sempre, a dar nuovi indirizzi all'arte stessa.

Rimasto senza effetto pratico il generoso tentativo delle cinque giornate (1848) e restaurato il governo austriaco, tutti gli intelletti furon rivolti all'attuazione del sogno delle menti italiche: e l'arte sembrò, almeno nelle sue maggiori manifestazioni, assopita, dopo le grandi opere che chiameremo di arte imperiale. Dopo il cinquantanove, a libertà riconquistata, dopo tanti secoli di servaggio, la città crebbe rapidamente e le occasioni all'arte — almeno all'arte pubblica — per manifestarsi e per assecondare i nuovi piani regolatori e le nuove esigenze non mancarono; ma già gli ultimi saggi edilizi avevan lasciato poco a sperare per l'avvenire.

Pochi anni ancora e verrà meno ogni concetto direttivo: dopo le ultime costruzioni dell'Albertolli, del Pestagalli, del Chierichetti, Milano vide sorger dovunque

IL DUOMO E IL COPERTO DEI FIGINI PRIMA DEI LAVORI DEL PERIODO NAPOLEONICO (DALLA PIANTA MANOSCRITTA DI G. B. RICCARDI).

nuovi edifici in cui spesso la terra cotta, usata senza misura e con poca arte, prenderà il sopravvento sulla pietra da taglio. I nuovi quartieri eccentrici, omaggio all'enorme e rapida espansione di una città popolosa ed eminentemente industriale, le grandi arterie, fra cui la via Dante — in cui purtroppo il senso d' arte non è pari alla grandiosità degli edifici che la racchiudono —, le piazze del Duomo ed Elittica, i teatri, gli edifici pubblici, se son prova impressionante dell' espansione della città, non dànno purtroppo gran buon saggio di gusto nell'edilizia moderna — fatte poche eccezioni, quali la galleria Vittorio Emanuele, romanamente ideata da Giuseppe Mengoni (1865-1878), il palazzo della Cassa di Risparmio del Balzaretti (1871) che s'ispirò al palazzo Strozzi di Firenze come i Bagatti-Valsecchi nel costrurre il loro s' ispirarono genialmente allo stile del Rinascimento lombardo, il Cimitero Monumentale iniziato nel 1865 su disegno del Macciacchini, il palazzo dell'Esposizione Permanente di Belle Arti dell'arch. Luca Beltrami, che eresse anche quello delle Assicurazioni venete in Piazza elittica, la Sinagoga e altri edifici e che diresse e dirige tuttora con amore d'artista e con diligenza di archeologo i restauri del Castello Sforzesco.

***

La scultura trovava rari mecenati e committenti privati, benchè prosperasse la scuola del romano Camillo Pacetti, e Gaetano Monti, Luigi Acquisti, Giovanni Putti,

Pompeo Marchesi — che ebbe fama maggiore degli altri e lasciò belle opere nel Duomo e in S. Carlo — e più tardi il Cacciatori, Vincenzo Vela, Abbondio Sangiorgio, i Somajni, il Fraccaroli, lo Strozza, il Magni, il Miglioretti, l'Argenti, il Tabacchi e altri abbian lasciato belle prove del loro valore: la grande statuaria classica si può dir finita come rappresentante di determinate scuole con caratteri precisi, se pure non vogliamo sperare che sia solamente assopita. Le eccezioni —

PIAZZA DEL DUOMO PRIMA DELLA EREZIONE DEL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II.

notevolissima quella del monumento al Beccaria del Grandi — non posson che confermare un fatto indiscusso: e i monumenti che van pullulando per le piazze, su gli edifici, e, con un crescendo allarmante, nel Cimitero Monumentale, sembran provare che l'arte moderna, anche quando si pasce di virtuosità tecniche, è, nel concetto ispiratore, di una povertà desolante.

***

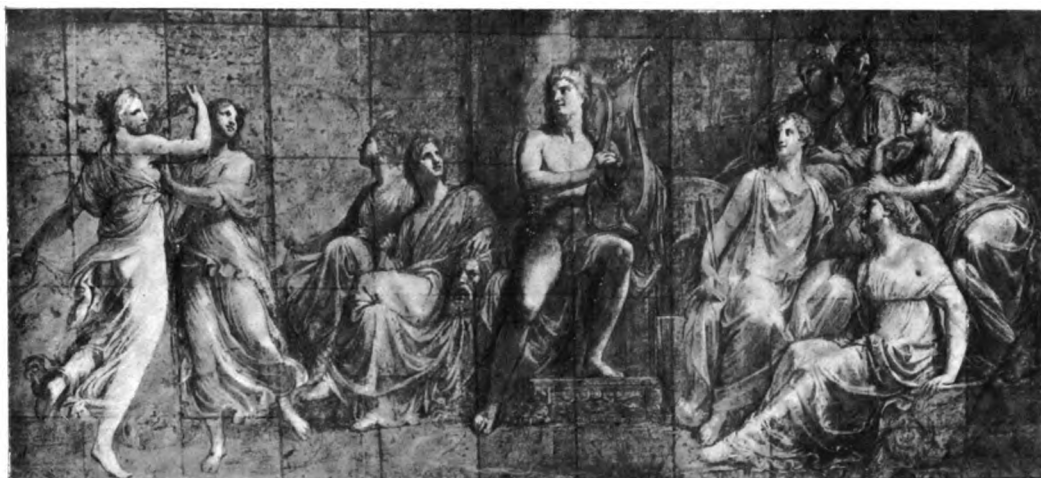
La fastosità del periodo napoleonico trovò il suo pittore, e starei per dire il suo poeta, in Andrea Appiani. La scuola pittorica lombarda aveva avuto a buoni rap-

presentanti, nello scorcio del Settecento, Carlo Maria Giudici, Angelica Kauffmann, Martino Knoller, Giuseppe Mazzola, Giuliano Traballesi, Giovanni Battista dell' Era. Francesco Corneliano, e nella scuola di pittura di Brera un focolare che contribuiva a tener vivo l'amore per l'arte e per lo studio dei maggiori. Il Knoller, allievo del Troger, era stato chiamato dal conte Firmian a dirigere l'Accademia di Brera come il Mazzola, allievo del Mengs e conservatore della pinacoteca braidense sotto il Regno italico e lombardo-veneto. Giuliano Traballesi (1727-1812) fu anch'egli insegnante e valente frescante: le sue composizioni mitologiche nel palazzo Serbelloni e in quello

A. APPIANI: IL CARRO D'APOLLO (AFFRESCO) — R. PINACOTECA DI BRERA. (Fot. Montabone).

Reale presentano un' accentuazione particolare di grazia che si stacca dalla rigidezza dei classici del tempo senza preludere alle sdolcinature dei romantici futuri, e preparano l'arte locale all'avvento dell'Appiani. Questo maggior astro della pittura lombarda moderna, gloria prettamente milanese perchè nacque a Milano nel 175; e vi morì nel 1817, risentì l' influenza della grand' arte di David e del Traballesi, e fu superiore al romano e glorioso Camuccini, venuto dopo, del quale il Guerin diceva ch'egli s'era nutrito degli antichi e di Raffaello, ma senza averli potuti digerire. I contemporanei chiamaron l'Appiani *il pittor delle grazie* e nelle sue composizioni mitologiche, in cui accoppiò le eccellenti qualità di disegnatore e di colorista, è una delicatezza qualche volta un po' rigida ma elegante, composta, insinuante, che gli meritò bene l'epiteto, dato oggi di preferenza a un altro grande. Nei pennacchi della

ANDREA APPIANI: L'INCORONAZIONE DI GIOVE (CASTELLO SFORZESCO).

(Fot. Ganzini).

ANDREA APPIANI: APOLLO E LE MUSE (CARTONE NELLA R. PINACOTECA DI BRERA).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

cupola di S. Celso (1795), nei *Fasti di Napoleone* nel palazzo di Corte (1804-1807), nei dipinti nella sala del Trono e delle udienze nello stesso palazzo (1808-1810), nei superbi cartoni della Pinacoteca di Brera (dov'è pure un affresco con *Apollo e Dafne* che sembra ispirato ai disegni preparatorî per lo stesso soggetto dovuti a Simone Cantarini) e in diversi ritratti vibranti carattere e sentimento, egli si eleva tanto sui contemporanei che la critica può anche oggi convenire negli alti elogi direttigli da un vecchio biografo: « torna ad altissimo onore di lui se in mezzo

LA « SALA NERA » NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI.

alla generale tendenza per le forme della greca e romana statuaria egli seppe guardarsi da quella dura e fredda imitazione di essa e da quei convenzionali e pedanteschi precetti che si ostentavano quasi cardini della fraintesa arte classica ». Furon suoi seguaci il De Antoni, il Prajer, il Monticelli, il Bellati; gli fu contemporaneo ma minore d'età il Bossi, più apprezzabile per aver aperto una scuola che fu palestra di erudite dissertazioni intorno a sistemi e teorie artistiche che per l'efficacia dell'esempio: ma gli studiosi ricordan con gratitudine l'opera sua a pro del riordinamento dell'Accademia di Belle Arti e dell'ampliamento delle antiche collezioni lombarde e i suoi scritti.

ARCO DELLA GALLERIA VITTORIO EMANUELE, DELL'ARCH. G. MENGONI

(A. 1865-1878). (Fot. Brogi).

La Pinacoteca di Brera, sorta sul primo nucleo riordinata dal Bossi, è perenne ragione di compiacimento pei milanesi non solo pei tesori d'arte che racchiude, ma per gli esempi di disinteresse e d'intelligente attività che alla storia della sua formazione son legati: il suo nome suona oggi quale uno dei maggiori santuari dell'arte nel mondo. Istituita l'Accademia di Belle Arti nel 1776, il segretario abate Carlo Bianconi, dotto e buon intenditore d'arte pe' tempi suoi, incominciava a raccogliervi un primo nucleo

VIA DANTE. (Fot. Brogi).

di dipinti per l'istruzione degli allievi: eran cartoni di Guido Reni, del Creti, quadri del Nuvoloni, del Subleyras, del Batoni. L'idea aveva avuto un principio d'attuazione, nè i tempi acconsentivan di più quando Milano e l'Italia eran spogliate dai commissari francesi de' loro tesori d'arte. Giuseppe Bossi, con maggior avvedutezza e coltura artistica, riuscì ad aggiungere a quel povero nucleo opere notevoli del Bergognone, di Marco d'Oggiono, del Giambellino, di Bramantino, del Luini, lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (in origine in S. Francesco di Città di Castello e che il generale Lecchi aveva avuto in dono da quel Municipio nel 1798 per venderlo poscia, nel 1801, a Giacomo Sannazzari che lo lasciò all'Ospedale Maggiore

di Milano dal quale nel 1804 il governo vicereale lo acquistò per Brera) e altre minori. Le soppressioni religiose del 1798 e 1799 permisero di raccogliere a Venezia e a Milano un ingente numero di quadri di antichi maestri; e Andrea Appiani veniva nominato commissario per le Belle Arti con l'incarico di provvedere alla formazione delle gallerie dello Stato. Dai diversi dipartimenti della media Italia e da Venezia piovvero così numerosi i quadri che a Milano è dato oggi studiare l'evoluzione dell'arte dell'alta Italia come in nessun altro luogo. Le scuole venete vi son rappresentate con opere dei Bellini, del Mantegna, dei Crivelli, del Montagna, di Carpaccio, di Cima, dei Bonifacio, di Palma vecchio, di Tiziano, di Paolo Vero-

PALAZZO DELLA CASSA DI RISPARMIO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

nese, di Tintoretto, del Moretto, di Lotto, del Piazzetta, di Tiepolo, del Canaletto e dei minori con una ricchezza eccezionale di opere. Il 15 agosto 1809 la collezione fu aperta solennemente al pubblico. Le soppressioni del 1810 accrebbero di oltre cinquecento quadri la già ricca raccolta: « da Venezia a Pavia — scriveva il Mongeri, — per tutta la valle del Po, da Macerata a Ferrara, lungo la sponda adriatica e nel seno delle Marche, fino alla chiesa dei Bolognesi a Roma, è un moto incessante di spedizioni ». I commissari del governo gareggiavano nell'inviare i dipinti del maggior valore: con Parigi si intraprendevan cambi vantaggiosi e ne venivan la *Cena* di Rubens, il ritratto muliebre di Rembrandt e quello di Van-Dyck: nuclei preziosi venivan dalla galleria Monti dell'Arcivescovado, da quella Sampieri di Bologna; gli affreschi del Luini dalla villa della Pelucca presso Monza, e nel 1855 il

ricco lascito Oggioni. Fra i doni veramente regale quello dei tre meravigliosi ritratti di Lorenzo Lotto da Vittorio Emanuele nel 1860; nel 1876 il marchese Stampa-Soncino legava altre pitture. Altri dipinti furon tolti alle chiese e, separate definitivamente la Pinacoteca dall'Accademia, le cure di Giuseppe Bertini e il riordinamento definitivo di poi, nel 1900, di Corrado Ricci — che v'aggiunse ben quindici sale e un centinaio di dipinti (gli affreschi di Bramante, quadri di Benozzo Gozzoli, di Gentile da Fabriano, del Foppa, di Cosmè Tura, dei Dossi, del Carrari, dello Zaganelli, del Bastiani, di Cima, di Butinone, del Boltraffio ecc.) — e recentemente i preziosi doni di

PALAZZO DELL'ESPOSIZIONE PERMANENTE. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

schizzi e il notevole deposito di antichi disegni della collezione Morelli da parte del dott. Gustavo Frizzoni, permettono oggi di considerare questa collezione come una delle maggiori e delle più seriamente disposte.

Quando si pensi che a così ingente collezione, che vanta oltre 700 dipinti, disposti in trentacinque sale, vanno aggiunte le ricche collezioni di antichità preromane, greche, etrusche, romane, medioevali, moderne, accolte nelle grandi sale del Castello Sforzesco, nelle quali le sculture, le ceramiche, i dipinti, i bronzi, i mobili, le stoffe, gli avori e le minori manifestazioni d'arte industriale son così ampiamente rappresentate, e quelle della pinacoteca Ambrosiana in cui rifulgon opere del Bambaja, di Leonardo, del Luini, di Bramantino, di Raffaello, di Bergognone e di maestri stranieri,

incisioni rarissime, cimelii, curiosità cui son legati numerosi ricordi d'arte e di storia cittadina, e vi s'aggiunga quel gioiello — mi si conceda l'espressione — di raccolte ch'è il Museo lasciato nel 1879 dal Poldi-Pezzoli, ove quadri, sculture, stoffe, gioielli, armi, arredi, maioliche, curiosità son raccolti, in ambienti eminentemente suggestivi, a far da cornici a un Botticelli, a un Pier della Francesca, al Signorelli, all'Albertinelli, al Perugino, ai grandi maestri lombardi della Rinascenza: quando si pensi che intorno a questi tre precipui santuari dell'arte a Milano son numerose gallerie private preziose di opere celebri — le gallerie Borromeo, Frizzoni, Melzi, Scotti, Trivulzio, Crespi, Bagatti-Valsecchi, Cagnola, Noseda, ecc., ecc.; quando si pensi fi-

MONUMENTO A CESARE BECCARIA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

nalmente ai tesori d'arte profusi con larghezza sovrana in ambienti che appaion spesso degni cofani a tante gemme in quasi tutte le cento chiese di Milano e in minor misura in altre case private, in istituti pubblici, in edifici dello stesso suburbio, vien fatto di chiedersi come mai, nonostante così grandioso patrimonio artistico, si ignori ancora da molti degli italiani anche colti l'importanza particolare che Milano gode fra gli ambienti artistici del nostro paese.

***

La pittura lombarda nell'Ottocento, dopo i rigori del classicismo, s' illanguidì nel romanticismo dei soggetti e delle forme. La ricerca dei motivi dalla storia antica leziosamente rappresentata ebbe a maestri Pelagio Pelagi — mentre il Sabbatelli frescava ancora coi fatti della mitologia i palazzi Annoni e Serbelloni — che ornò, insieme all' Hayez, la sala della Lanterna nel palazzo di Corte e architettò la Villa

Traversi e il palazzo Raimondi (ora Frigerio), Giuseppe Diotti — che all'Accademia di Bergamo istituita dal conte Carrara ebbe allievi come Coghetti, Trecourt, Carnevali — annoverato fra i maggiori ma che lavorò piuttosto fuor di Milano, Luigi Basiletti, felice paesista sufficientemente ribelle alle formule dominanti, Giovanni

PALAZZO BAGATTI-VALSECCHI. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Migliara, buon prospettivista, Giuseppe Bisi, Giuseppe Canella, Francesco Hayez — l'alfiere della scuola romantica in Italia, ammiratore dei vecchi maestri veneti, l'idolo del pubblico per un trentennio, attraente ancora specialmente nei ritratti bellissimi oggi a Brera e nelle case Litta-Modignani, Negroni, Prato, Morosini, Barbiano di Belgioioso —, Massimo d'Azeglio, che tenne lunga dimora a Milano, Giovanni Servi, Carlo Bellosio, che lavorò più volte per la nostra Casa Reale in decorazioni e in

ALTRO PALAZZO BAGATTI-VALSECCHI. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

tele, Giuseppe Molteni, che ricorda le tendenze della scuola germanica dell'Overbeck, e conoscitore profondo della tecnica degli antichi e buon restauratore di vecchi dipinti a' suoi tempi, Francesco Coghetti, che lavorò a Roma dove divenne presidente dell'Accademia di S. Luca, Carlo Arienti, Vitale Sala, Enrico Scuri, che frescò la cupola dell' Incoronata a Lodi, quella dell'Immacolata a Bergamo e in S. Alessandro a Milano, Giovanni Carnevali detto il Piccio — bizzarro, abilissimo, tenuto come un genio da' suoi confratelli del tempo e sul quale forse la scuola francese del '30, allora fiorente, influì non poco e le opere del quale, esposte nella mostra della pittura lombarda nel secolo XIX tenutasi a Milano nel 1900, furono una rivelazione —, Giacomo Trecourt, buon ritrattista, e compositore di quadri storici e religiosi men buoni, Eliseo Sala, Luigi Scrosati, Domenico Induno, squisito pittore di soggetti *di genere*, Mauro Conconi, Cherubino Cornienti, audace e originale ma castigato, Raffaele Casnedi,

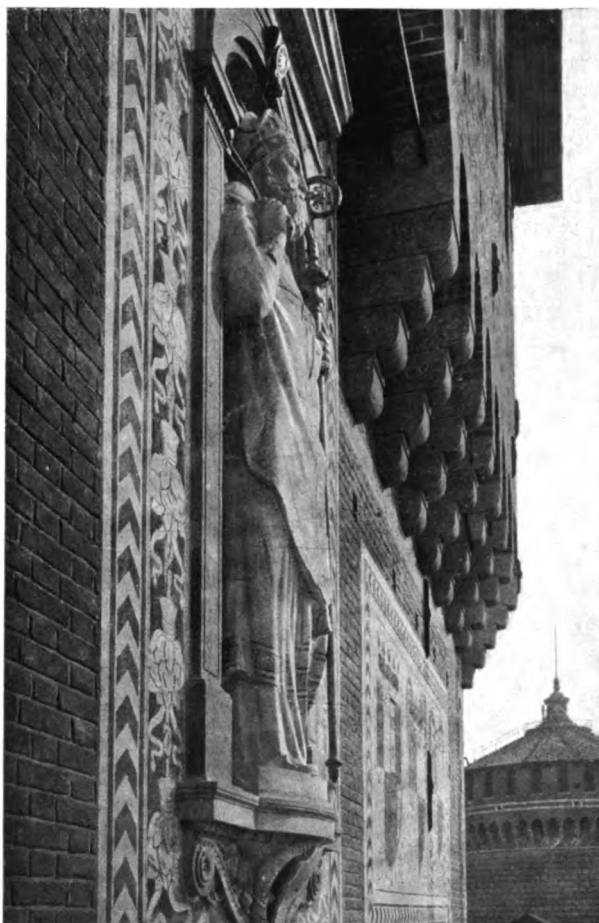
Giuseppe Bertini, buon colorista e benemerito conservatore del patrimonio artistico milanese, Girolamo Induno, forte pittore di soggetti militari prima di Sebastiano de Albertis, Federico Faruffini, spirito inquieto e vivace, Alessandro Focosi, del quale il *Carlo Emanuele di Savoia che scaccia l'ambasciatore spagnuolo* (di proprietà dell' on. Ettore Ponti) rimarrà sempre uno dei più sentiti capolavori del secolo scorso, Tranquillo Cremona, alfiere dei ribelli alle formule accademiche, grande e nobilissimo ingegno, Francesco Didioni, Modesto Faustini, Uberto Dall'Orto, Eleuterio Pagliano e numerosi altri giù giù fino a Giovanni Segantini, dall'originale e vivido ingegno, che dal verismo dei primi tempi per una lenta evoluzione divenne simbolista e, imitando il Millet, *divisionista*, ma, ciò che più conta benchè gli imitatori non sembrino avvedersene, felice interprete e poeta della natura alpina. E lo stuolo dei paesisti, che al vero e specialmente alle nostre Alpi domandano l' ispirazione a creare l'opera d'arte, lavora e combatte tuttora.

Tra gli scenografi un gruppo valoroso di maestri: da Bernardino Galliari, da Pietro Gonzaga, da Giovanni Perego, da Alessandro Sanquirico fino al Menozzi, al Fontana, al Ferrari, al Ferrario, al Vimercati, ai Motta e ai recenti e recentissimi che continuarono e continuan degnamente a pro del teatro della Scala le antiche tradizioni con serietà d'intenti e di studi.

***

Quando, indipendentemente dall'arte, si consideri al progresso che la città ha subito negli ultimi cinquant'anni dall'aspetto edilizio, commerciale, tecnico, igienico,

CORTILETTO IN STILE DEL RINASCIMENTO LOMBARDO DEL PALAZZO BAGATTI-VALSECCHI.

non si può a meno di rimanerne stupiti. Le demolizioni e i lavori per la formazione della nuova piazza del Duomo, della Galleria e delle vie circostanti, la fabbrica delle nuove stazioni, dei nuovi grandi opifici, di interi quartieri — il quartiere Principe Umberto occupante un'area di 123 mila metri quadrati, il quartiere di via Solferino con un'area fabbricata di 176,525 mq., il quartiere di Porta Genova, di

LA PARTE SUPERIORE DELLA NUOVA TORRE UMBERTO I.

una estensione di 573 mila mq. — e i minori circostanti della stazione centrale, di Porta Tenaglia, dei sobborghi e numerosi gruppi di abitato son opere che non hanno riscontro, su così larga base, in nessuna parte d'Italia; le fognature, i ponti, le strade e tramvie interne, gli stabilimenti grandiosi di beneficenza, dei ricoveri, degli asili, degli istituti pii, degli istituti di credito, delle scuole, posson esser citati a modello anche all'estero.

Anche presso i privati andò sorgendo una gara nel costrurre palazzi e villini rispondenti alle nuove esigenze della vita e della moderna comodità: ma purtroppo non sempre l'arte corrispose agli sforzi fatti dai committenti.

Al tipo di costruzioni adottato dall'architetto Sidoli, che aveva tentato di toglier l'arte edilizia al freddo classicismo accademico ancor imperante alla metà del secolo, sembrò succedere quello rappresentato particolarmente dal Pestagalli che cercò di popolarizzare lo stile lombardo del Rinascimento con le sue eleganze di profili e di terre cotte; non mancò di fortuna anche il tipo di costruzioni all'inglese — villini circondati da giardini — iniziate dall'architetto Allemagna in via Principe Umberto. Il Garavaglia, il Terzaghi, il Moraglio, il Sodani tentaron altri tipi e altre forme. Lo Scheigheer di Zurigo col villino Mylius, il Borioli con la casa Ronchetti, il Combi col palazzo Turati, il Terzaghi col palazzo Grondona, il Brogi con la casa Candiani,

LA BASE DELLA TORRE UMBERTO I E GLI ULTIMI RESTAURI NEL CASTELLO. (Fot. Fumagalli).

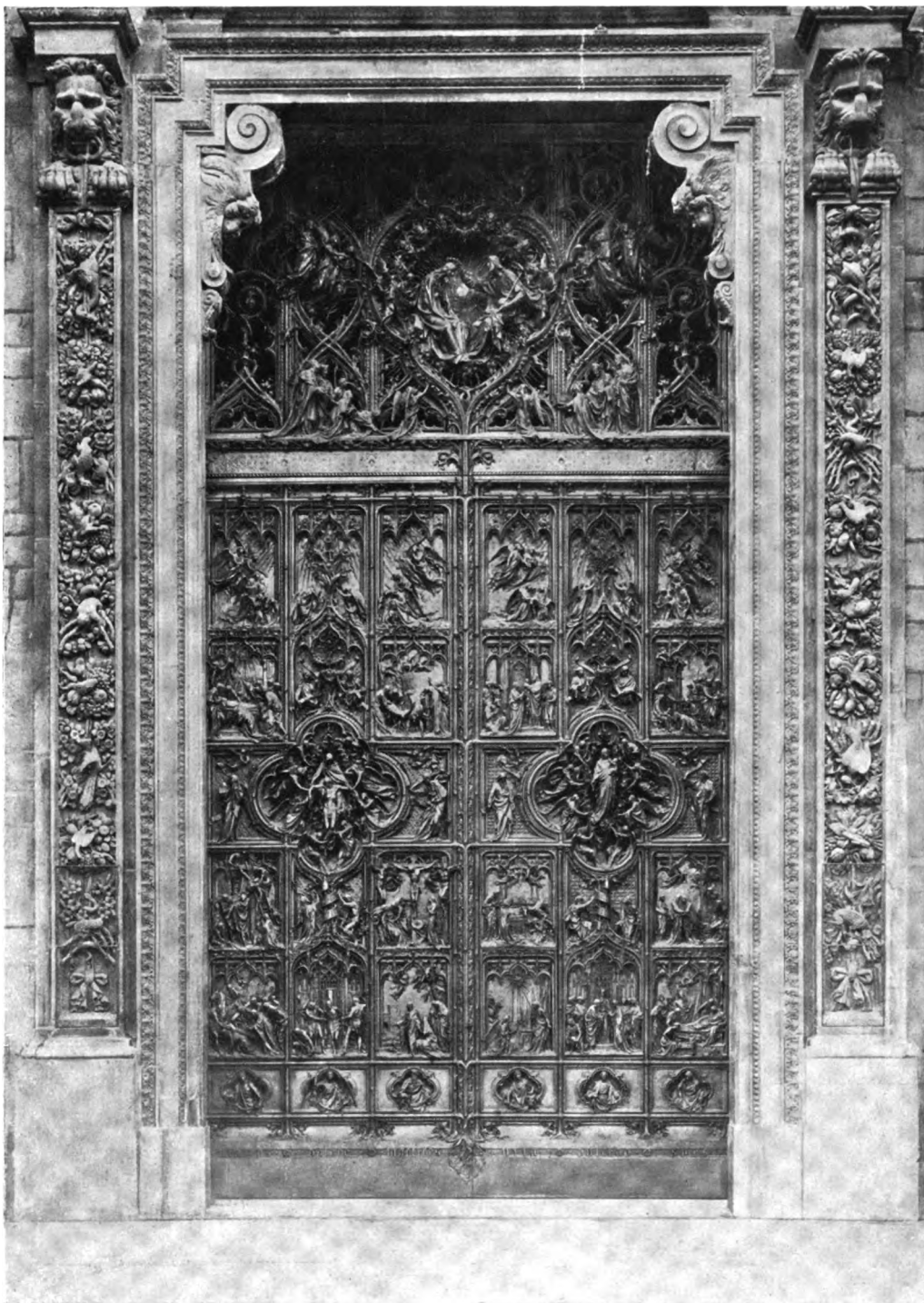
il Balzaretto, i Bagatti-Valsecchi con la genialissima ricostruzione del Rinascimento del loro palazzo che alle attrattive esteriori unisce le interne e ricche collezioni artistiche, il Beltrami con le sue dotte e personali creazioni edizie, omaggio alle tradizioni locali, e altri e altri ancora, non esclusi i seguaci del nuovissimo stile venutoci d'oltr'alpe, arricchiron la città di edifici di tutte le forme e di tutti i tipi, con e senza sentimento d' arte, e non sempre in omaggio almeno alle esigenze dell'igiene, specialmente nelle abitazioni del ceto medio. Alle case operaie, agli asili notturni, alle cucine economiche, agli alberghi popolari si son dedicate recentissime fabbriche, dinnanzi alle quali il critico tace in omaggio agli scopi elevatissimi con che sono sorte, anche se si sentisse disposto a ricordare che gli splendidi esempi del passato stanno ad attestare che la genialità dei nostri vecchi costruttori sapeva ben conciliare l'arte con la praticità e l'igiene.

Ma il critico dell'arte e chiunque abbia il culto delle memorie non può tacere

invece dinnanzi a vandalismi grandi e piccoli, a demolizioni di antichi edifici di carattere artistico, a sperperi di vecchie tracce che si son compiute e si van compiendo in omaggio a un mal inteso sentimento di modernità. La smania del rettifilo tende a livellare le città italiane: ma la più bella caratteristica, la varietà che ciascuna di esse distingue dall'altra, è minata alle basi dal piccone demolitore, il nuovo vessillo degli indotti e degli immemori.

PALAZZO DELLA BORSA. (Fot. Brogi).

***

Oggi Milano occupa uno dei posti più notevoli fra le città produttive ed è centro della regione più ricca ed industriosa d' Italia. Ma, per tutto quanto si è detto fin qui, sembra a noi che debba anche esser considerata come un centro d'arte notevolissimo. Qui più che altrove l'arte vive ancora e produce, anche se certe recentissime manifestazioni possono offrire campo ad acerbe critiche: ma dove è critica è interessamento e vita. Qui, mentre altrove l'aristocrazia e le classi ricche dànno triste esempio di sperperi del patrimonio artistico lasciato dai vecchi, sono ancor numerose le antiche famiglie che reputano a gloria del nome conservare gelosa-

LA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO, DI L. POGLIAGHI.

(Fot. Montabone)

mente le collezioni artistiche, e persone ricche e industriali stessi che raccolgon opere d'arte: perchè l'amore del luogo e delle sue glorie è radicato in tutti, anche nel popolo. « Meneghino ama assai il suo paese — ripeteremo col Cantù per accen-

IL NAVIGLIO DA S. MARCO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

nare al carattere della popolazione, a mo' di conclusione — e ripone il patriotismo in una buona dose di sprezzo pe' provinciali. Del resto accoglie i forestieri con aria dabbene e protettrice; ama la sua parrocchia; sospira se perde di vista la guglia del Duomo; e guai se gli toccaste il suo carnevalone, il suo podestà, il suo arcivescovo,

il suo cielo « così bello quand'è bello » Vi dirà che i suoi sartori, i suoi calzolai, i bigiottieri suoi son i migliori del mondo, e che non v'è leccornia che uguagli i suoi stracchini, i suoi panettoni: e quando vi-parla del suo Duomo, de' trombetti rossi della città, de' suoi pompieri, del suo stendardo di Sant' Ambrogio con quegli artieri vestiti all'antica, della sua galleria De Cristoforis, del suo corso, de' suoi monsignori che portano mitra anche nelle processioni, del suo arcivescovo che funziona come il papa e (dice lui) entra a Roma a croce alzata, Meneghino si ringalluzzisce, e domanda: Che vi pare eh? c'è il simile al nostro Milano? » Oggi non vi son più i trombetti rossi, nè il podestà, nè il carnevalone, e la galleria De Cristoforis è stata detronizzata da una ben maggiore, come le modeste soddisfazioni d'un tempo da altre di diversa natura. Ma, in fondo, il carattere bonario e generoso della popolazione è rimasto lo stesso, e dinnanzi a un avvenimento — come quello che si prepara mentre scrivo — che è destinato a dar spettacolo al mondo, in una esposizione delle forze del lavoro, de' progressi della città, appaion ben lontane le accuse all'accanimento delle sètte lanciate ai milanesi dal Foscolo un secolo fa.

L'attuale festa imponente del lavoro è un'affermazione e un augurio: un'affermazione di vittoria nelle combattute battaglie per la libertà del lavoro; e un augurio che si rinnovino i bei tempi della Rinascenza quando l'arte nostra, grande e venerata nel mondo, stendeva davvero la mano alle industrie fiorenti.

PIAZZA FONTANA E LA FONTANA DEL PIERMARINI.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

BIBLIOGRAFIA

Pel V.° capitolo cfr. specialmente:

C. Amoretti, *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1804. — G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Firenze, Roma e Torino. — J. P. Richter, *The literary Work of Leonardo da Vinci*, Londra, 1881, 2 vol. ill. — E. Muntz, *Léonard de Vinci*, Paris, Hachette, 1899, ill. — G. Séailles, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Paris, 1892. — E. Solmi, *Leonardo*, Firenze, Barbera, 1900, e ricca bibliografia ivi. — D. G. Gronau, *Leonardo da Vinci*, London, 1903. — L. Beltrami, *Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano*, Milano, Hoepli, 1896. — L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la sala delle asse nel Castello di Milano*, Milano, 1902. — Bollettino della *Raccolta Vinciana di Milano*. — G. Carotti, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano, Hoepli, 1905, ill. (oltre le opere citate in dette monografie perchè ricordarle tutte non sarebbe qui il luogo. Il bollettino della *raccolta vinciana* ha appunto una ricca bibliografia vinciana di E. Verga, e i regesti vinciani). — G. Carotti (in *Gallerie Naz. It.*, IV, 1899), Roma. — Calvi, Caffi, Mongeri, opp. citt. nella I parte. — A. Jansen, *Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi gen. il Sodoma* (Stuttgart, Verlag von Ebnerd und Seubert, 1870). — G. Frizzoni, *G. A. Bazzi il Sodoma* in *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, Dumolard, 1891. — C. Faccio, *G. Antonio Bazzi il Sodoma*, Vercelli, 1902. — E. Reymond, *Cesare da Sesto* (in *Gazzette des Beaux Arts*, 1892). — G. Morelli, *La pittura italiana*, ed. Treves, 1897: *I Lombardi*: *Giampietrino - Boltraffio - Marco d'Oggiono - Nicola Appiani - Cesare da Sesto - Bernardino Luini - Andrea Solario - Gaudenzio Ferrari - Ambrogio de Predis - Bernardino de' Conti*. — W. von Seidlitz, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci* (e opp. ivi citt.) (in *Jahrbuch der Kunsthist. Samm. des aller. Kais.*, XXVI. I. 1906). — F. Malaguzzi Valeri (in *Rassegna d'arte*, I, 109, 150; V, 44). — G. Cagnola, *Bernardino de Conti* (in *Rassegna d'arte*, V, 61). - Id., *Intorno a Francesco Napoletano* (in *Rassegna d'Arte*, V, 81).

Pel VI.° capitolo:

G. Mongeri, *La facciata del Duomo di Milano e i suoi disegni antichi e moderni* (in *Arch. Stor. Lomb.*, Giugno 1886). — F. Malaguzzi Valeri, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano* (in *Archivio Storico Lombardo*, XXVIII (1901), fasc. XXXII. — L. Beltrami, *Il palazzo Marino* (in *Archivio Storico dell'arte* e in *Edilizia moderna*, 1896). — *Annali del Duomo*. — C. Boito, *Il duomo di Milano* e in bibliog. del Salveraglio cit. nella I parte. — C. Romussi, *Il duomo di Milano*, Sonzogno. — P. Molmenti, *Leone e Pompeo Leoni* (in *Arte Ill.*, 1895). — L. Beltrami, *Il monumento funerario a G. Giacomo Medici nel Duomo di Milano* (in *Rassegna d'arte*, IV, I). — Mongeri, op. cit. — G. C. Williamson. *Bernardino Luini*, London, Bell, 1899. — P. Gauthiez, *Luini (Les Grands artistes*, Paris, Laurens). — L. Beltrami, *Bernardino Luini e la Pelucca* (in *Arch. Stor. dell'arte*, Roma, 1895, 5-19). — Id., *La Chiesa di S. Maurizio in Milano e le pitture di Bernardino Luini*. — *I Bentivoglio e la contessa di Challant* (in *Emporium*, Gennaio 1899). — G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*, Milano, 1821. — D. G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1881, e *Documenti* ecc. *intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883. — F. Riffel, *E. Ferrari und die Schule von Vercelli* (in *Repertorium für Kunstw.*, 1891). — E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, London. — J. Gelli, *Gli armaroli milanesi*, Milano, Hoepli, 1905. — Per le arti minori v. opere di Forcella, d'Adda, Beltrami, citt. nella I parte.

Pel VII.° capitolo:

Mongeri, cit. — *Annali del Duomo*. — L. Beltrami, *Francesco Maria Richino, autore d'un progetto per la facciata del Duomo* (in *Arch. Stor. Lomb.*, XV (1898), fasc. III). — Boito, Romussi, opp. citt.

— L. Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano, Agnelli, 1882: cap. VII: dall'anno 1600 al 1780. — Forcella, Beltrami, opp. citt. — L. Beltrami, *Vicende edilizie della Piazza del Duomo di Milano* (in *Edilizia Moderna*, 1896). — V. Forcella, *Milano nel secolo XVII*, Milano, Colombo e Tarra, 1898; ecc.

Per l'VIII.° capitolo:

A. Caimi, *Delle arti del disegno... di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, Pirola, 1862. — Malvezzi, op. cit. — G. M. Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia*, Venezia, 1879. — F. F. Leitschuh, *G. B. Tiepolo*, Wurzburg, 1896. — F. H. Meissner, *Tiepolo*, Lipsia, 1897 (in *Kunstler-Monographien* del Knackfus). — Polifilo, *G. B. Tiepolo a Milano* (nel *Corriere della Sera*, 9-10 Maggio 1896). — G. A. M., *Biografia e breve storia... dei celebri intarsiatori Giuseppe e C. Francesco Maggiolini*. — Mongeri, op. cit. — *La pittura lombarda nel secolo XIX*, Milano, 1900 catalogo dell'esposizione tenutasi a Milano nel 1900 della pittura di tutto quel secolo, e biografie ivi. — G. Frizzoni, *Museo Poldi-Pezzoli in Mailand* ecc. (in *Kunstchronik*, 18 ott. 1888). — E. Molinier, *Le musée Poldi-Pezzoli à Milan* (in *Gazette des beaux arts*, 1 aprile 1889 e segg.). — A. Melani, *Le musée Poldi-Pezzoli à Milan* in *Revue des arts décoratifs*, marzo 1890). — Per le collezioni di Brera, Ambrosiana, Crespi, ecc. cfr. i relativi cataloghi, perchè sarebbe lungo ricordarne gli scritti che ne parlano. — Per la Milano moderna, i suoi impianti industriali e i lavori pubblici v. la guida recente pubbl. per conto del Comune.

(Collezione Trivulzio).